

EL CUARTO DE LAS TRES CAMAS Y
OTROS ASUNTOS

THE ROOM WITH THE THREE BEDS AND
OTHER AFFAIRS

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Defendido por Dña. Elena Redondo Cervantes

Tutorizado por Dra. M^a del Mar Cabezas Jiménez

Curso 2018/2019

ÍNDICE

RESUMEN	3
ABSTRACT	3
1. INTRODUCCIÓN	4
2. ¿CÓMO SE ESCRIBE LA HISTORIA?	7
SEGÚN LOS HISTORIADORES	7
SEGÚN LOS ARTISTAS	8
2.1. LA HISTORIA VIVIDA. <i>RES GESTAE</i>	10
2.2. LA HISTORIA CONTADA. <i>NARRATIO RERUM GESTARUM</i>	12
2.3. PROCEDENTE DE LA IMAGINACIÓN. <i>IMAGINATIONIS</i>	14
3. SOBRE EL SURREALISMO Y EL REALISMO MÁGICO	16
4. ¿CÓMO ESCRIBO YO LA HISTORIA?	18
4.1. EL ÁLBUM ILUSTRADO. EN BUSCA DE UN TEXTO SIN PALABRAS	26
4.2. LA PLURALIDAD DE TÉCNICAS. YUXTAPOSICIÓN DE PERSONALIDADES	29
4.1. <i>EL CUARTO DE LAS TRES CAMAS Y OTROS ASUNTOS</i> . UNA IMAGEN COMO TÍTULO	30
CRONOGRAMA	31
PRESUPUESTO	31
CONCLUSIONES	32
BIBLIOGRAFÍA	33
WEBGRAFÍA	34

RESUMEN

El relato se asocia inevitablemente con las palabras. Este proyecto investiga nuevos caminos de narración huyendo del texto. Su título es *El cuarto de las tres camas y otros asuntos* y se trata de un “libro-imaginario” que recoge una colección de eclécticos relatos cuyos argumentos reales se ocultan tras numerosas ilustraciones para dar paso a la libre interpretación. Es libro pues responde al aspecto formal de una sucesión de imágenes impresas y es imaginario porque sus historias solo existen si se dan en la imaginación de quien contempla las imágenes. El término imaginario lo considero en dos esferas: en lo relativo a la imagen como adjetivo y en su aspecto más mágico como nombre. La carga narrativa latente de cada capítulo del libro se hace manifiesta con la participación del “oteante”, aquel que lee las imágenes y las mira con atención para descubrir algo. La ausencia de palabras propone una forma nueva de narrativa, un libro que puede y debe ser leído en distintos lugares del mundo, pues en la diversidad de significados que suscita es donde se halla su interés real.

Palabras clave: historia – narración – libro sin palabras – imaginario – oteante

ABSTRACT

A story is inevitably associated with words. This project does research into news ways of narration by running away from text. Its title is *The room with the three beds and other affairs* and consists of a “book-imaginary” which gathers a collection of eclectic stories whose real plots are hidden behind numerous illustrations to give place to free interpretation. It’s a book, since it fits the formal aspect of a sequence of printed pictures and it’s imaginary because its stories only exist if they happen in the imagination of those who contemplate the pictures. I consider term imaginary in two spheres: with regard to the picture as an adjective and in its most magical side as a noun. The latent narrative content in each chapter of the book reveals itself with the participation of the “gazer”, those who read the pictures, look at them carefully in order to discover something. The absence of words suggests a new form of narrative, a book which can and must be read in different parts of the world, for its real interest is in the diversity of meaning it arouses.

Keywords: history – narration – wordless book – imaginary - gazer

1. INTRODUCCIÓN

Todos recordamos en menor o mayor medida los dictados de clase de lengua donde lo importante no era la narración sino la ausencia de errores ortográficos. Esa narración contenía imágenes que eran ignoradas por defecto. Sin embargo, para conocer el desencadenante de toda esta serie de variopintos relatos que conforman mi proyecto tengo que remontarme a esas imágenes. Dado que no había una norma que lo prohibiese, empecé ilustrando, para el asombro de profesores y compañeros, esos dictados de apenas tres oraciones. Cuando empezaba a leer libros por mi cuenta construía los escenarios en mi mente, como todo niño de ocho años, e imaginaba las situaciones que leía con gran entusiasmo. Durante esos años escribí además mi primer relato por petición de mi profesora. La tarea era la de redactar un cuento de una página para clase de lengua y eso hice. El breve relato trataba, excusada por la mentalidad cursi de una niña a la que le apasionaban los caballos, de un caballo robot cuya misión era hacer felices a los niños. Era tal el orgullo que tenía y tan claras mis ideas que vi preciso que toda la clase supiese cuál era el aspecto de ese animal metálico. Algo así se repitió dos años más tarde en clase de lectura, esta vez las aventuras de una rana y una rata llenaron de ilustraciones una página completa y se ganaron mi interés por seguir escribiendo historias. Crear mi propio libro de historias es una tarea que he tenido pendiente desde aquella clase.

Aunque las condiciones no han sido especialmente propicias hasta muchos años después, las historias se han ido sucediendo y acumulando con el paso del tiempo. Mi proyecto es un libro ilustrado que recoge una selección ecléctica de estas narraciones en las que el texto está ausente. Estos proceden de distintas fuentes: algunos pertenecen a experiencias que he vivido, otros han llegado a mí como testimonios o memorias y otros son una combinación de sueños imaginados y recuerdos lejanos. Mi proyecto indaga en los diversos usos de la memoria, es decir, en los distintos tipos de recuerdos. El objeto de reflexión es la historia en sí misma y en sus distintas formas, que se igualan al ser trasladadas a un mismo lenguaje. Esta reflexión surge de la necesidad de crear un universo propio condensado a partir de la unión de distintas imágenes y series de imágenes que exteriorizan un mapa personal y a su vez proponen la interpretación de los distintos estratos de la historia y la memoria como una realidad única e indivisible. Los distintos relatos pertenecen a esta realidad única a pesar de las diferencias que presentan.

No existen divisiones ni distinciones entre las personalidades yuxtapuestas que conforman mi yo y mi *persona*¹.

Con este despliegue de relatos visuales, me propongo continuar la línea de trabajo que comencé con *Memorándum* (fig. 1), donde el dibujo se convertía en una prolongación de mi yo e invitaba al espectador/lector a sumergirse en un mundo desconocido. *Memorándum*, un enorme mapa dibujado sobre cartulina negra, recorre los distintos rincones de mi pensamiento atravesando diferentes escenarios inventados conectados con distintas experiencias. En el ensamblaje homónimo (fig. 2) que realicé poco tiempo después, un conjunto de objetos y piezas de mobiliario se transforman en una máquina-fortaleza que materializa multitud de pensamientos activados por la observación y la interacción con objetos cotidianos.



Fig. 2 *Memorándum*



Fig. 1 *Memorándum*

Otros proyectos previos relacionados con la materia histórica tienen también un gran peso en el desarrollo de este libro. Entre ellos me gustaría resaltar *219km* (fig. 3 y 4), compuesto por dos archivos de dibujos que recogen las escenas que se pueden contemplar a lo largo de la

¹ El concepto de *persona* expresa la singularidad de cada individuo, pero también hace alusión al tipo particular de personalidad que una persona parece tener y que a veces se diferencia de su personalidad verdadera y privada.

antigua carretera Málaga-Almería, haciendo una relectura de los terribles sucesos ocurridos en febrero de 1937 por medio del estado presente de los espacios circundantes.

En el formato cuaderno viene dado el viaje que conllevaba la realización de los apuntes. De hecho, algunos dibujos de este proyecto iban a formar parte de un capítulo del libro junto a las imágenes de iglesias de un proyecto lejano de hará tres años.



Fig. 3 La disposición longitudinal de los cuadernos serie 219 km remitía al recorrido de la carretera



Fig. 4 Serie de acuarelas 219 km

2. ¿CÓMO SE ESCRIBE LA HISTORIA?

La idea de mi proyecto surge del interés por la historia local y originalmente tiene como objetivo comunicarla y compartirla. Mi proceso creativo parte de la reflexión sobre cómo se estudia, descubre y escribe la historia. Por este motivo he visto la necesidad de comenzar mi proyecto abordando una disciplina extraartística: la Historia. Este análisis de la metodología histórica ha dado paso a pensar en la historia no como disciplina sino como pura narración de acontecimientos no necesariamente reales. En esta evolución el paso de conmemorar acontecimientos históricos a formular y comunicar nuevas historias lo llevan a cabo los artistas. Contemplemos el estudio de la historia desde el punto de vista de los historiadores y de los artistas.

SEGÚN LOS HISTORIADORES

La historia ha constituido una parte esencial y natural del ser humano desde antaño. No se escribe de una única forma ni en un único soporte. A pesar de lo tedioso que pueda resultar leer sobre la propia teoría de la Historia, para abordar mi proyecto y comprender desde qué enfoque voy a tratarla, es indispensable entender cómo se escribe esta materia y qué peculiaridades la caracterizan.

En la Grecia clásica, la palabra historia hacía alusión a la investigación científica de las cosas o a una descripción objetiva de las mismas. Sin embargo, con el tiempo este concepto de historia fue transformándose debido a las relaciones de los comerciantes y marineros griegos con pueblos lejanos. El deseo de conocer la verdad sobre estas tierras los llevó a comparar y reflexionar. Esta reflexión histórica va unida a la reflexión filosófica. De esta curiosidad del hombre por sí mismo nace la historia².

La memoria es un componente indispensable cuando hablamos de Historia. Historia y memoria están ligadas hasta el punto de convertirse en sinónimos en determinados contextos. La memoria se compone de recuerdos, de momentos vividos o imaginados. Además, esta dimensión sirve de punto de partida para construir la propia historia de los individuos, una

² Cfr. A. BRUNNER, *La connaissance humaine*, 304

historia reflexiva que surge de la necesidad humana de conocer y explicar la verdad sobre sus orígenes y su pasado.

La historia reflexiva está en contacto directo con la naturaleza del hombre y su memoria. Para construir la historia desde el punto de vista del historiador no basta la recopilación de datos y evidencias; es necesario el uso de una serie de recursos activos en la mente del investigador, entre ellos, la imaginación. Esto es una facultad que, al plantearse lo que fue real, ayuda a entender las cosas tal como sucedieron. Debemos entender que no se trata de una imaginación ilusoria, sino de una imaginación lógica. Dados unos datos, el investigador plantea la situación hipotética más probable. Esto significa que la historia realmente no es lo que sucedió, sino lo que pudo haber sucedido. Por lo tanto, para construir la memoria no basta con coleccionar recuerdos; entran en juego las emociones.

Schopenhauer afirmaba que existe una afinidad entre la historia y la poesía³, sin embargo, no es lo mismo imaginar lo que sucedió que inventar situaciones fantásticas. La imaginación, en la metodología histórica no debe producir únicamente fábulas que desemboquen en meras novelas. Para comprender mejor esta diferencia, hablaré de la historia como *res gestae*, los sucesos reales; y como *narratio rerum gestarum*, el relato que se hace de ellos en forma de narración.

No obstante, como artista, esta afinidad entre historia y poesía me parece interesante precisamente por todo aquello que la metodología de la Historia pretende evitar y me lleva a cuestionarme dónde se encuentra el límite entre la historia real y el hecho narrado.

SEGÚN LOS ARTISTAS

Para tratar de dar respuesta a la cuestión anterior, analicemos brevemente la relación de los artistas con la Historia (disciplina) y la historia (narración). Muchos artistas han tratado de escribir la historia y comunicarla a través de sus obras. Comenzando por el arte clásico, encontramos infinidad de lecciones de la Historia cuya representación en el ámbito artístico, sin embargo, ha ido modificando los verdaderos hechos que pudieron o no haber tenido lugar. Póngase como ejemplo el David venciendo a Goliat. Pudo haber una diferencia clara de fuerza y estatura, pero ni el verdadero David era un joven completamente indefenso y débil, ni Goliat fue un gigante de tres metros. Estas deformaciones fueron necesarias para magnificar la victoria

³ Cfr. A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y como representación*, 51

de David, pero especialmente fueron esenciales para llegar al público. Entran en juego, como he mencionado previamente, la emociones.

Este primer momento de la descripción gráfica de la historia se define por la ilustración de relatos históricos, filosóficos y religiosos. La pintura ha sido, a lo largo de la Historia del Arte, una herramienta indiscutible a la hora de narrar un hecho. Clave en esta tarea del arte han sido obras como *La Balsa de la Medusa*, *La Libertad guiando al pueblo*, *La Rendición de Breda*, *La Coronación de Napoleón*, *Los fusilamientos del 2 de mayo*, etc. La lista es extensa y comprende toda clase de episodios que constituyen probablemente el documento más idóneo y eficaz para que toda clase de persona conozca un hecho pasado.

La importancia de la traducción a imagen de un acontecimiento es indiscutible. Sin embargo, me gustaría hacer hincapié en una serie de artistas contemporáneos que han creado su propia historia principalmente en el ámbito del dibujo y cuya relación con mi trabajo cobrará sentido en los capítulos en que desarrollo las distintas formas de la historia que construyen el trabajo. Entre ellos me gustaría destacar a Joseph Grigely, Miguel Palma, Nedko Solakov, Mindaugas Lukošaitis y Shaun Tan. Todos estos nombres están relacionados en mayor o menor medida con el dibujo en un sentido narrativo y serial.

La historia, cuando adopta una forma diferente a aquella articulada con palabras, adquiere nuevos significados. Una narración visual se abre a la múltiple interpretación de acciones y acontecimientos. Una imagen vale más que mil palabras y también sugiere más que mil palabras.

2.1. LA HISTORIA VIVIDA. *RES GESTAE*

Como he mencionado en el primer capítulo, el término latino *res gestae* hace referencia al suceso en sí mismo. Según Manuel Cruz, recordar de verdad solo ocurre una vez. La segunda vez recordamos el recuerdo, y así sucesivamente.⁴ Esto provoca que las imágenes que hemos visto y vivido hagan de la memoria un objeto de puro descubrimiento. De esta forma las imágenes que recordamos no son un reflejo de la realidad vivida, sino una transformación de esta.

Los relatos de este bloque se pueden distinguir del resto por la presencia del narrador intradieético. Este narrador es el protagonista de los relatos y no aparece de manera directa en ninguna de las imágenes que observa. En otras palabras, son narraciones autobiográficas en las que el lector ve lo que ve el protagonista. Los relatos presentan situaciones y escenarios directamente. En ocasiones intermedian personajes secundarios, que forman parte de la escena, teniendo una aparición única o muy limitada en el libro.

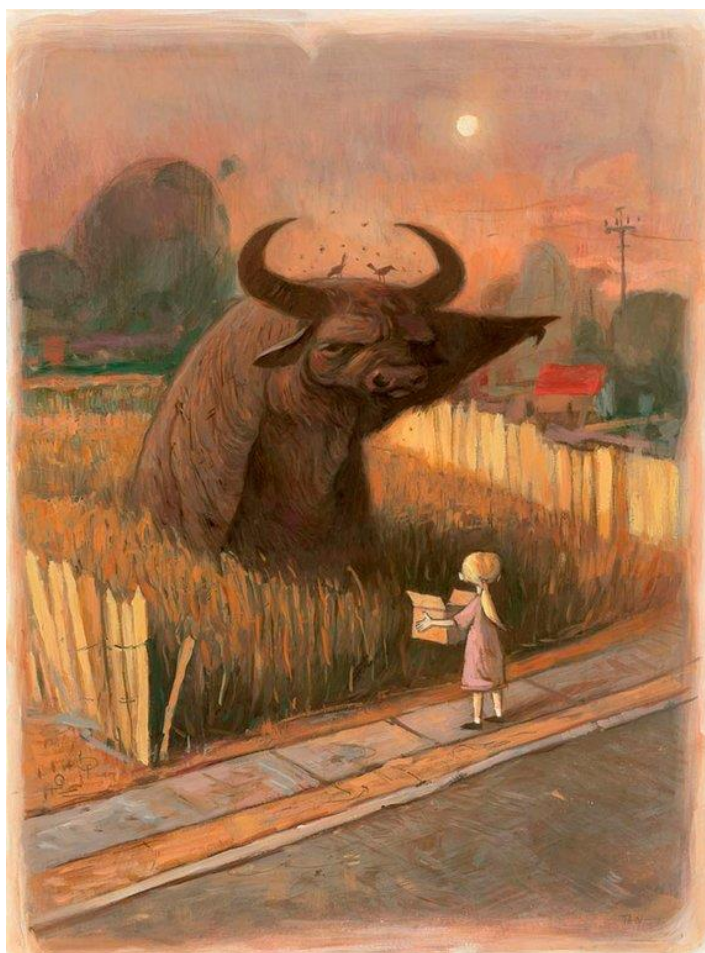


Fig. 6. "El búfalo de agua". Perteneciente a *Cuentos de la periferia*

⁴CRUZ M. "Aprender a recordar, aprender a olvidar" (conferencia presentada en La Térmica, Málaga 15 de febrero, 2018).

El dibujante australiano Shaun Tan aborda su propia historia local y la de su familia en relatos, como los contenidos en *Cuentos de la periferia* (fig. 6). La descripción de historias no tan corrientes cambia de sentido al entrar en contacto con las ilustraciones. A través de todos estos relatos, que dan la sensación de ser fábulas populares australianas, podemos imaginarnos el contexto sociocultural del que procede el autor. Con esta reflexión en mente me planteé aproximarme a mi propio contexto sociocultural y a mi *persona*, para luego darme a conocer más profundamente del mismo modo que Shaun Tan nos da a conocer su tierra natal. Una de las imágenes que quedó impresa en mi retina y me llevó a plantearme por primera vez la forma final de mi proyecto es la que ilustra el primer capítulo de este libro.

En relación a la historia vivida debo citar además las *Conversaciones sin título* (fig. 5) de Joseph Grigely. Me resulta realmente interesante no solo cómo trabaja, sino el hecho de que su metodología sea prácticamente opuesta a la mía y aun así los resultados guarden tal relación de significaciones entre sí. Grigely, sordo desde los diez años, recoge las conversaciones que tiene con un interlocutor poco fluido en el lenguaje de signos. Estas anotaciones sobre restos de papel son reordenadas y presentadas como una fragmentación de su voz. La comunicación es la principal preocupación de Grigely.

De la historia vivida parten realmente todas las historias, sueños, anécdotas y relatos que seamos capaces de imaginar. Los distintos tipos de conocimientos no están completamente aislados, pero podemos confirmar que del recuerdo de la propia experiencia emanan aquellas imágenes que participan de manera directa para construir nuestra personalidad.



Fig. 5 JOSEPH GRIGELY. *Conversaciones sin título*

2.2. LA HISTORIA CONTADA. *NARRATIO RERUM GESTARUM*

La historia contada es la forma más común de narración. En general, todos los relatos por el hecho de catalogarse como narración pertenecen al ámbito de *narratio rerum gestarum*. Sin embargo, me he servido de este concepto para marcar una diferencia en el origen de ciertas historias. En anteriores planteamientos, mis obras eran completamente autorreferenciales. En este proyecto, sin dejar de lado mi mundo interior ni mi experiencia vivida aislada, me he propuesto abrazar las narraciones e historias que proceden de fuentes externas a mi propia creación y que en cierto momento se transfirieron a mi imaginario personal.

Es en esta dimensión del relato donde he participado de la memoria histórica local y los testimonios. Inicialmente en estos relatos sobre los recuerdos contados comenzaban a aparecer protagonistas individuales cuya historia era descrita por un narrador extradiegético, es decir, un narrador ajeno a los acontecimientos narrados.

Conociendo la estructura general de la historia, la *res gestae*, los relatos de los sujetos en primera persona constituyen un testimonio vivo que reafirma la veracidad y la repercusión de la historia, pero que está inevitablemente afectado por la baja fiabilidad de los documentos de los que procede. Esta baja fiabilidad, sin embargo, parecía aportar mayor interés al relato cuando lo observaba desde un punto de vista más poético.

Al entender este funcionamiento del conocimiento histórico me di cuenta de que había estado alejándome de esas narraciones que pretendía abrazar y adentrándome en las frías y rígidas entrañas de la Historia. La contrastación de información, las evidencias fotográficas, las fechas, los indicios, etc., todo esto encarcelaba y enmarcaba las potenciales narrativas que me pretendía propiciar en mis dibujos. Las entrevistas con distintos sujetos en busca de testimonio y narraciones limitaban mucho mis movimientos y llegaron a resultar incómodas debido a la carga sentimental de sus relatos. Este campo se convirtió en terreno pantanoso, así que decidí dar un paso atrás, dejé la metodología histórica estricta y me propuse analizar la forma de trabajar de dos de mis artistas favoritos.

Mindaugas Lukošaitis presenta en 2003 la serie *Resistencia* (fig. 7) dedicada a la memoria de la resistencia de guerrillas lituana tras la Segunda Guerra Mundial. Parte de unos hechos históricos reales, pero escenifica las narraciones por medio de dibujos de personajes que no existieron realmente. Lukošaitis explica que sin historia no hay vida. Él dibuja sus obras intuitivamente, usando la imaginación y se empieza a interesar realmente por el tema de sus dibujos cuando ha terminado la serie. “Es más importante”, asegura Lukošaitis, “hacer que un

asunto sea relevante, que dar una visualización fielmente documental”⁵. Su obra ha sido un referente clave desde antes de que conociese mi verdadero interés por el dibujo narrativo y admiro fervientemente su insistente trabajo sobre la Historia nacional de Lituania. Falto de fuentes referenciales, Lukošaitis simplemente plasma escenas que pudieron haber tenido lugar sin preocuparse demasiado por la exactitud de los acontecimientos y concentrándose en el aspecto más emocional y vivo de la historia.



Fig 7. Dibujo perteneciente a la serie *Resistencia*

⁵ LUKOŠAITIS, M. entrevista de Dovilė Jablonskaitė. *History in pencil on white sheets of paper* (30 de agosto de 2012)

2.3. PROCEDENTE DE LA IMAGINACIÓN. *IMAGINATIONIS*

El mundo imaginario es parte esencial de mi investigación artística y conforma el estrato más profundo de mi trabajo. Sobre él se apoyan todas las variedades temáticas que he ido desarrollando en los últimos años, incluyendo la materia histórica. *Imaginationis*, “de la imaginación o perteneciente a la imaginación”, comprende una serie de historias estrechamente ligadas a mis trabajos previos *Memorándum* (Dibujo) y *Memorándum* (Escultura).

En este bloque colindan rasgos procedentes de los dos primeros. El narrador es extradiegético, externo a la narración, y las imágenes son producto directo de la imaginación. Esta imaginación queda supeditada a un contenido onírico que procede de los sueños. Muchos de los planteamientos que Freud establece en su obra *La interpretación de los sueños* están en consonancia con reflexiones que me he ido planteando en esta fase del proyecto. Existe un contenido onírico no manifiesto, a partir del cual Freud desarrolla la solución de los sueños. En mi libro los relatos oníricos reúnen elementos, personajes y escenas que pertenecen a una realidad ilógica. Un niño que vive en el desierto con un pingüino, una casa amenazada por criaturas marinas, unos visitantes traslúcidos; las situaciones, aunque inverosímiles, son comprensibles. Sin embargo, esta combinación de componentes desencadena la tarea de investigar las relaciones que se establecen entre el contenido onírico como tal y los pensamientos oníricos latentes. Estos últimos, en realidad, comienzan a surgir cuando analizo e intento darle un sentido al primero. Lógica e indudablemente las imágenes formuladas aluden a situaciones fantásticas que no pueden ser explicadas si no es bajo las condiciones del mundo imaginario.

Los pensamientos oníricos que surgen del análisis son mucho más extensos y ricos que los sueños. Y de hecho creo que esto mismo ocurre con los recuerdos. Al analizar un recuerdo, este parece volverse mucho más real. Es este uno de los motivos por los que he decidido suprimir el texto en prácticamente todo el libro.

La obra *Emigrantes* (fig. 8) de Shaun Tan me sirve como perfecto ejemplo de relato visual para este bloque, si bien la descripción exhaustiva de los acontecimientos es algo de lo que trato de huir. A diferencia de *Cuentos de la periferia*, en *Emigrantes* un narrador extradiegético describe las desventuras de un hombre que encarna la figura de un emigrante. En *Esbozos de una tierra sin nombre: El proceso de creación de Emigrantes*, Shaun Tan explica sus fuentes de inspiración, el proceso de documentación, la construcción de personajes, etc.

Es indispensable incluir en este capítulo la obra de Nedko Solakov. Primordialmente un narrador, Solakov combina a menudo sus dibujos con explicaciones y comentarios. El límite entre texto y dibujo se pierde en trabajos como su serie *Milagros* (fig 9). El espectador tiene que prestar atención a los numerosos detalles, sus conexiones, interiorizar los fragmentos textuales y concentrarse en los pequeños dibujos repartidos por todas partes.

Como hemos podido observar, a pesar de intentar etiquetar la historia en distintas vertientes, del mismo modo que estas pueden caer en una sola persona, también se pueden englobar en un solo proyecto, libro o tema de investigación.

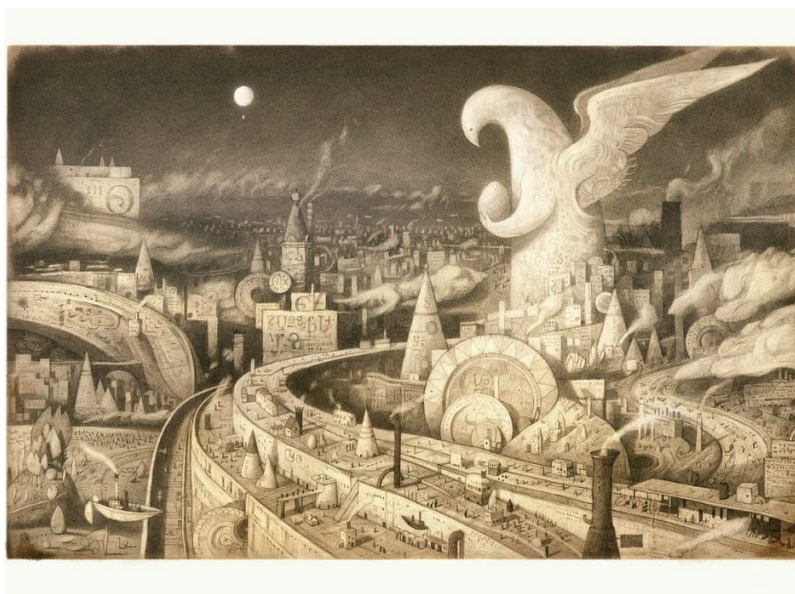


Fig. 8. Dibujo perteneciente a *Emigrantes*



Fig. 9. Dibujo perteneciente a la serie *Milagros*

3. SOBRE EL SURREALISMO Y EL REALISMO MÁGICO

Entendiendo la indiscutible importancia de la imaginación, la fantasía y lo onírico en el desarrollo de todos mis relatos, narraciones e imaginario personal que he ido desarrollando a lo largo de los años, es imprescindible remitirme al que puede haber sido el movimiento más estrechamente ligado a la literatura y el relato: el realismo mágico.

No obstante, antes de desarrollar las conexiones entre el realismo mágico y mi proyecto, tengo que hacer una breve parada en un movimiento anterior: el surrealismo. Una de sus bases es la omnipotencia del sueño⁶. “El sueño no es una expresión de lo sobrenatural, ni tampoco algo artificial [...], sino que forma parte enteramente de la vida humana.”⁷ Este es el aspecto de la consideración surrealista que me interesa exclusivamente. Desde ella, todo sueño procede de la vida humana y la experiencia. La información contenida en las imágenes oníricas es de algún modo un ejercicio poético que bebe tanto de la vida vivida como de la imaginación.

El máximo exponente de estas imágenes oníricas en relación con la realidad vivida es sin duda Magritte, quien presenta todas las formas de su fantasía, como si nada insólito estuviera ocurriendo⁸. Esta peculiaridad diferencia a Magritte del resto de surrealistas; sus fantasías no se rodean de una atmósfera mágica. Los acontecimientos absurdos o ilógicos que tienen lugar en sus cuadros ocurren en la normalidad más cotidiana. Magritte es directo y franco. Su formulación establece un extraño enigma que nos hace cuestionarnos si las escenas que vemos han podido llegar a tener lugar en algún momento. En este sentido mis relatos adquieren cierta connotación surrealista cuando me detengo a estudiar sus significados. Estos significados gozan de un mayor grado de afinidad con el realismo mágico, que, a pesar de su relación con el surrealismo donde todo gira en torno al sueño, presenta un enfoque distinto en la existencia real de las cosas en el mundo.

El término alemán *Magischer Realismus* fue originalmente definido por el crítico Franz Roh, y posteriormente traducido por Fernando Vela, como “el procedimiento de realización de adentro hacia afuera para desentrañar el misterio que se esconde y palpita en el mundo”⁹. En otras

⁶ KLINGSÖHR-LEROY, C. *Surrealismo*, 8

⁷ JIMÉNEZ, J. *El Surrealismo y el sueño*, 25

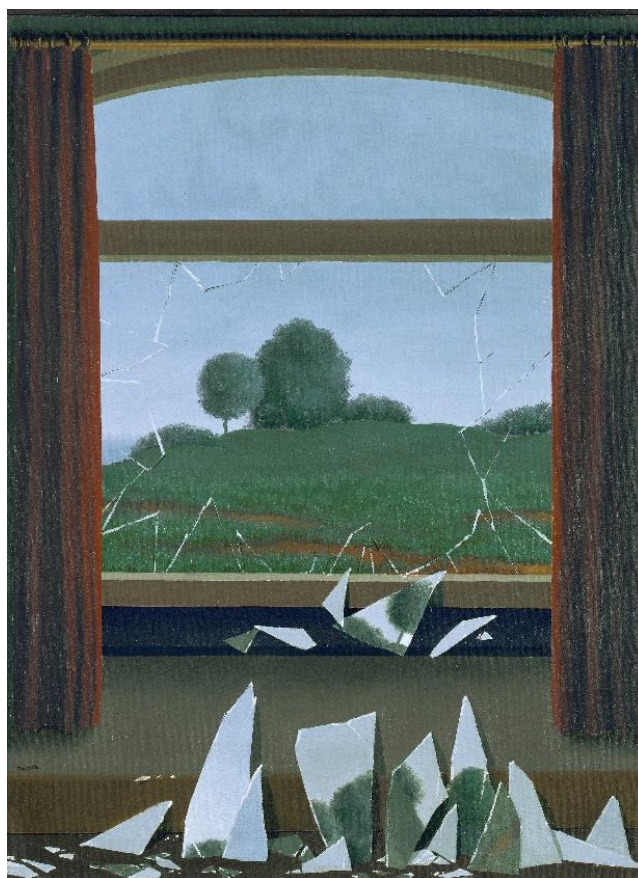
⁸ SYLVESTER, D. *Los surrealistas*, 22

⁹ VELA, F. *Revista Occidente XVI*, 274

palabras, Roh defendía la importancia de los objetos otorgándoles un significado más profundo. El realismo mágico pone su énfasis en la magia del mundo cotidiano, en la extrañeza que pueden generar los objetos que nos rodean.

No hay que confundir lo fantástico con el realismo mágico, que en numerosas ocasiones se utilizan indistintamente. En el realismo mágico el mundo es diferente pero no se crean seres o situaciones fantásticas. No se presenta la magia como si fuese real, sino la realidad como si fuese mágica.

Estas reflexiones sobre el realismo mágico me hacen remitir nuevamente al contenido onírico del que hablaba Freud, que ahora se traslada hacia al mundo cotidiano pues, como ya sabemos, los sueños no ocurren asilados de la vida.



RENÉ MAGRITTE. *La llave del campo*, 1936

4. ¿CÓMO ESCRIBO YO LA HISTORIA?

En las primeras fases de ideación de este proyecto me planteé derivar mis ideas sobre historias, relatos y recuerdos hacia una obra de grandes dimensiones que trasladase la narratividad literaria hacia un espacio sin tiempo ni orden. Es decir, me planteé descontextualizar el contenido en una acumulación de dibujos, siguiendo la línea de *Memorándum*. Esta forma de enfrentar el proyecto surgió en realidad de una obligación inventada que me forzaba a huir del formato tradicional de la historia: el libro.

Todos los bocetos que realicé entonces eran interesantes en su reducido formato de boceto, pero no demasiado en un gran formato. Esto me llevó a trasladar ese enorme dibujo planteado originalmente a un tamaño más familiar.

Regresando al término álbum gráfico, si bien el título “gráfico” figura en el nombre de este tipo de documento, no faltan textos que expliquen la naturaleza de la fotografía a la que acompañan. Los primeros bocetos (fig. 10) que realicé tenían bastante que ver con este tipo de documento. Por lo que comencé a cuestionarme si me interesaba esta forma de álbum gráfico que estaba adoptando mi trabajo o si era otro tipo de documento el objetivo real de mi investigación.



Fig. 10 Primer boceto realizado para este proyecto

Teniendo como referente principal al dibujante Shaun Tan, comienzo a abocetar ideas que se acercaban más al ámbito mágico que al histórico del que había partido. Esto me hizo reflexionar profundamente sobre qué contenido me interesaba que figurase realmente en mi libro. Dado que uno de mis objetivos era abordar la historia local con el fin de escapar del egocentrismo en el que creo que cayó *Memorándum*, opté por centrarme en el tema del testimonio. Si contaba la historia de otra persona, el trabajo sería más gratificante. Procedí a entrevistar a personas desconocidas en busca de estos testimonios. Al cabo de varias sesiones y multitud de bocetos, las historias se agotaban y los contenidos se hacían más y más pesados. Formular una narración más allá de la descripción de unos hechos procedentes de alguien ajeno a mí me empezó a resultar una tarea poco productiva. Únicamente necesitaba un giro de perspectivas que inconscientemente había dado tiempo atrás.

Una imagen es el recuerdo de un objeto o experiencia proporcionado por un narrador. En este libro el dibujo se convierte en ese objeto. Si bien en primera instancia el argumento de los capítulos viene dado por una narración real que yo establezco, la lectura final depende de quien observa las imágenes desconociendo su procedencia y siendo invitado a imaginar su propia versión de los hechos. Basta con un argumento sencillo, ya que los efectos gráficos constituyen el principal interés y a ellos queda supeditado en gran medida las ideas que puedan surgir de la contemplación de los dibujos.

Las imágenes que fueron surgiendo mientras trabajaba sobre el testimonio (fig.11, 12 y 13) han sido claramente distintas a aquellas cuyo argumento proviene de mi propio imaginario. Sin embargo, esa introducción en el campo de los testimonios fue el primer paso para el descubrimiento de la metodología que seguiría en el resto del proyecto. Hubo un boceto (fig. 14 y 15) clave que surgió de mi interpretación de un episodio anecdótico de una señora a la que entrevisté. Este dibujo una vez terminado sugería una historia distinta a todo aquel que lo miraba, incluso a mí misma, y se convirtió en parte del primer capítulo de mi libro y desencadenante de todos los que le siguen.

A partir de este momento todas las ilustraciones las comencé a abocetar de la misma manera: a partir de referentes reales de vivencias propias, archivos históricos, fotografías, objetos, etc. En proyectos previos como *Memorándum*, he trabajado de forma contraria, sin ningún referente, intuitivamente y por medio únicamente de mi imaginación, mi recuerdo. En ese sentido, este proyecto lo he enfrentado de una manera más reflexiva, analizando las composiciones, paletas de colores y relaciones entre imágenes.



Fig. 11 Bocetos realizados en relación al testimonio recogido en una entrevista



Fig. 12 Dibujo a partir de bocetos sobre el testimonio

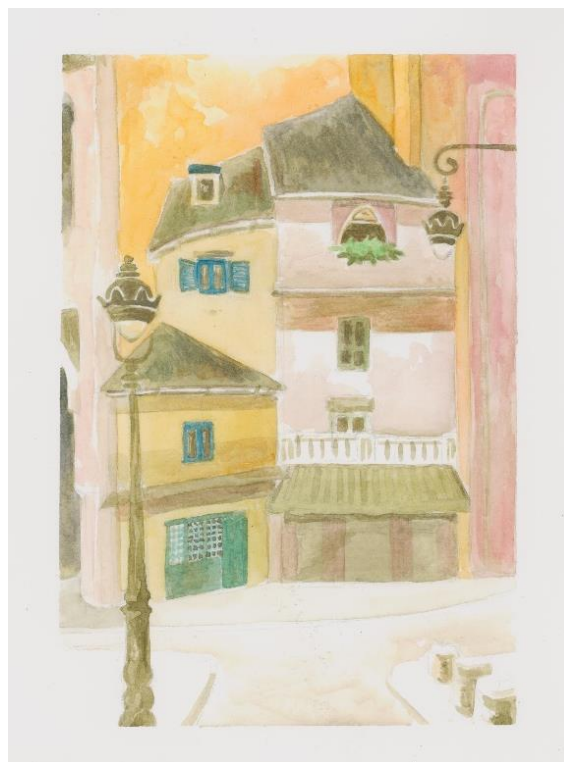


Fig. 13 Boceto en acuarela sobre el testimonio recogido en una entrevista

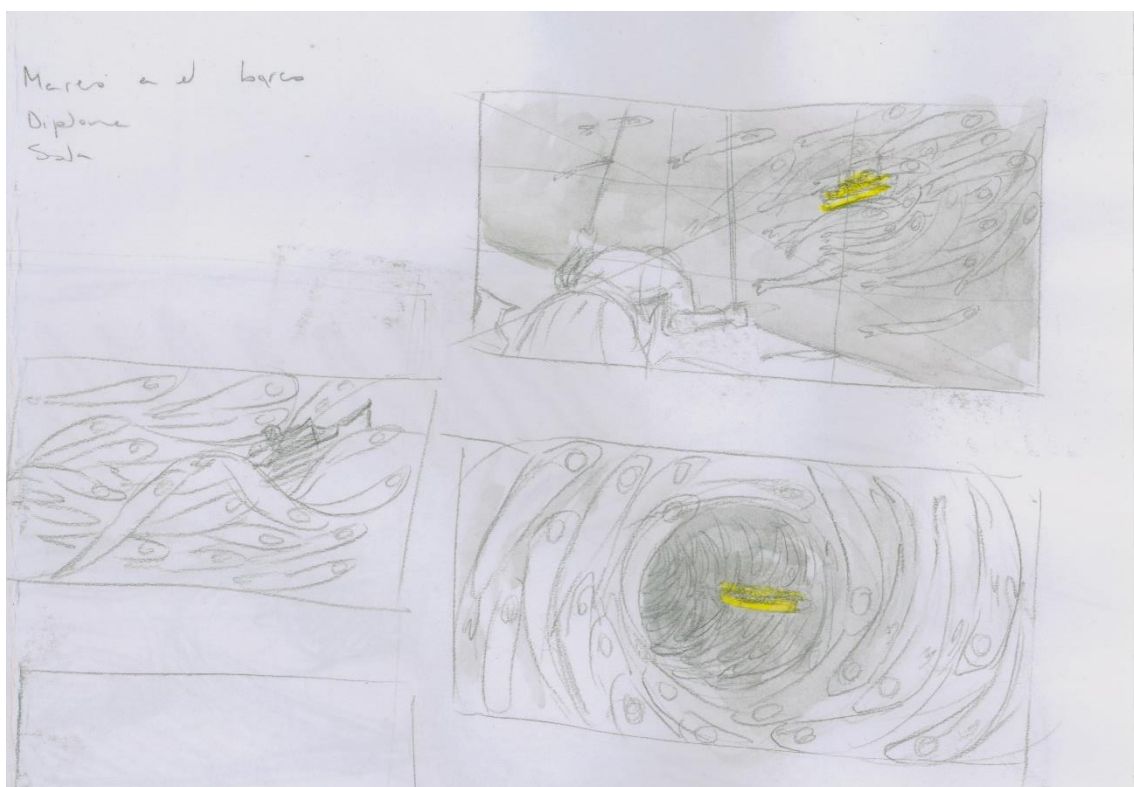


Fig. 14 Boceto a partir de testimonio y punto de partida del primer capítulo del libro

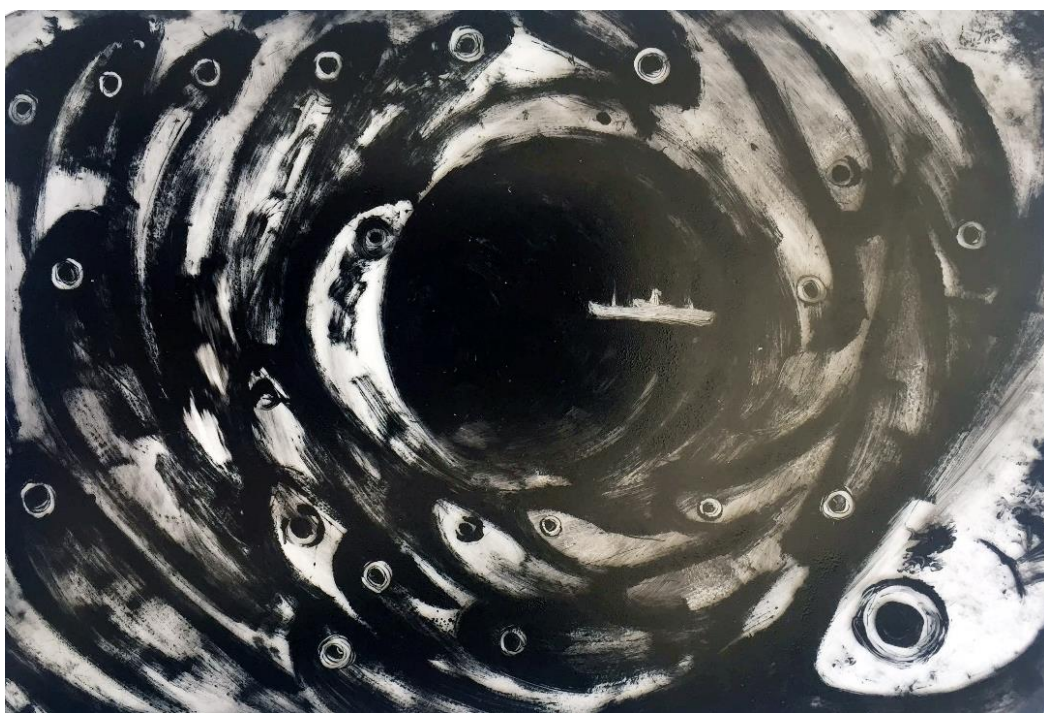
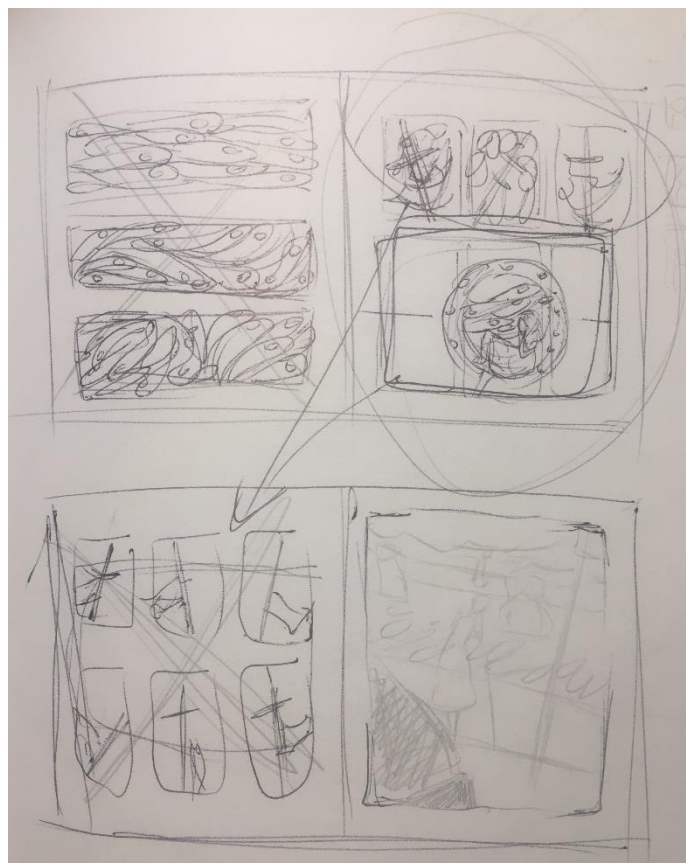
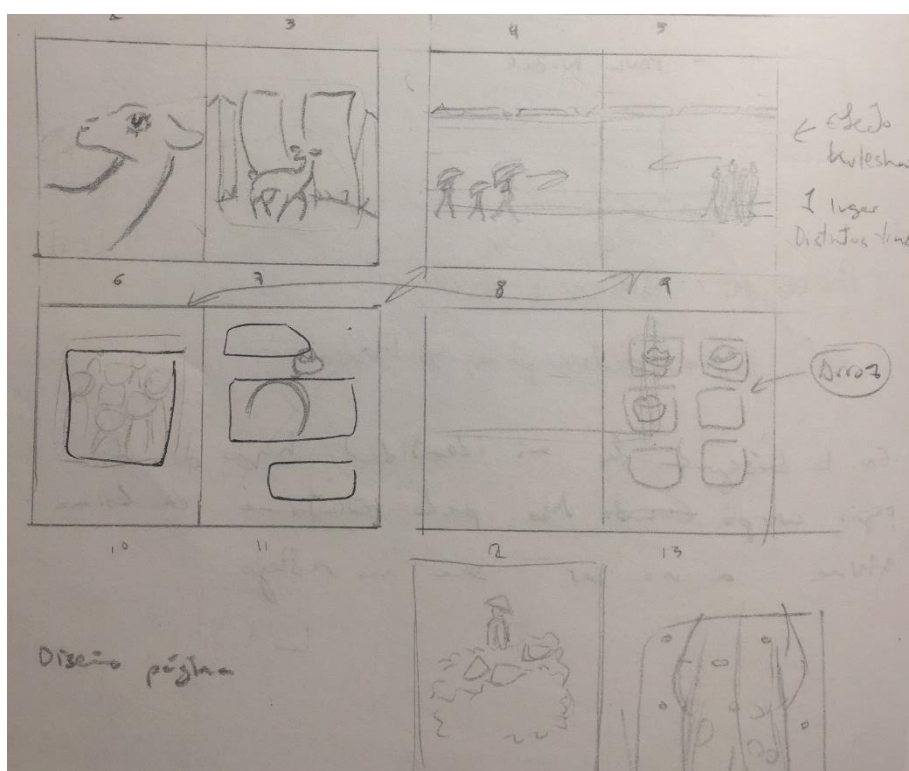


Fig. 15 Monotipo que sirvió como boceto para el *Capítulo 1* (Anexo, pág 6)



Bocetos de la forma original del libro, que se acercaba más a la novela gráfica



Primeros bocetos para la maquetación definitiva del libro. Las imágenes dejan de ser secuenciales

La narración visual es pues una adivinanza construida sobre contenidos de mi propio imaginario. Mientras que un texto limita considerablemente las posibilidades de su contenido por medio de detalladas descripciones, la imagen, a pesar de la información manifiesta que presenta, nos lleva a redactar nuestro propio texto sobre la misma y abre una infinidad de caminos posibles. Además, esta constituye también un lenguaje universal que permite que el libro pueda producirse en cualquier parte del mundo sin que los escasos textos que figuran en él sean impedimento para la interpretación de su contenido.

En mis relatos las situaciones funcionan a través de una anáfora extrarreferencial, usadas comúnmente en los textos dramáticos en el transcurso de diálogos donde suceden acontecimientos fuera de escena. Esto es, los relatos se refieren a una realidad previa o exterior al discurso. Algo ha pasado con anterioridad a la escena representada y es tarea del lector descubrir o deducir qué ha podido ser. Esto pretendía dejarlo reflejado en la guarda¹⁰ del libro, donde figuraría un mapa que contenía elementos de todos los capítulos y breves anotaciones (fig. 16). Este dibujo sin embargo no figura en la obra final, ya que entraba en conflicto con mi intención de formular un libro sin palabras.

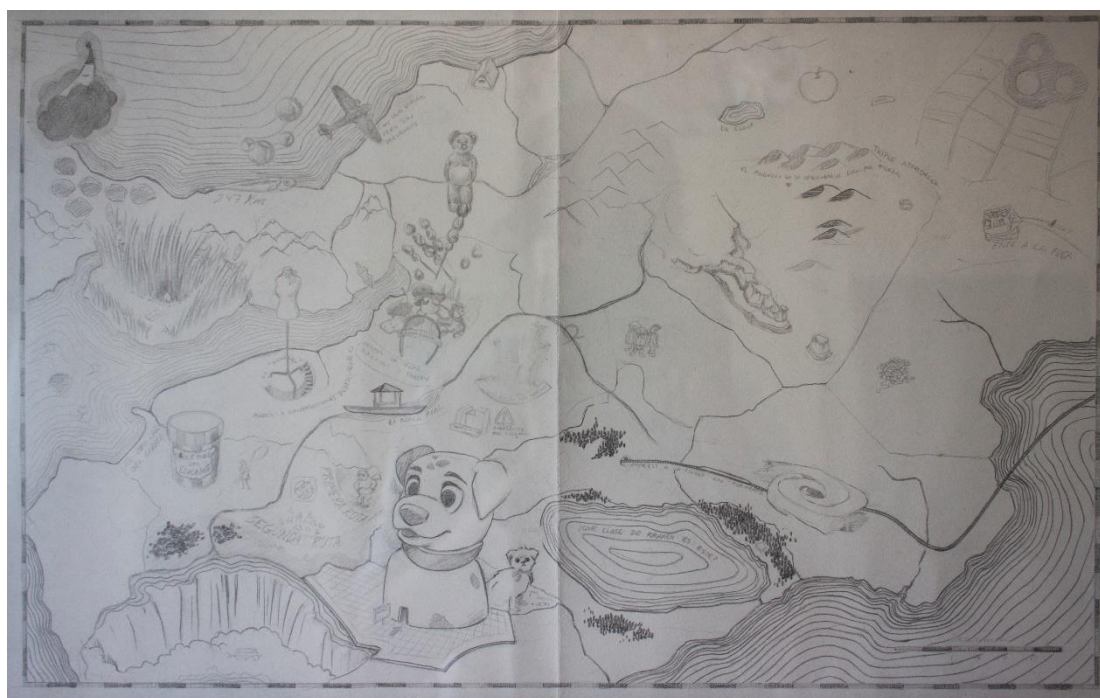


Fig. 16. Mapa con referencias de todos los capítulos

¹⁰ La guarda es la página que une la cubierta al resto del libro

Para facilitar la visualización de los dibujos que hacia dentro del libro, compuse un pequeño cuaderno (fig. 17) con páginas en blanco y el formato del que sería el libro definitivo que sirvió de primera maqueta y constituyó una herramienta esencial en el proceso, ya que la relación entre dibujos en páginas contiguas era un aspecto fundamental a tener en cuenta (fig.18).

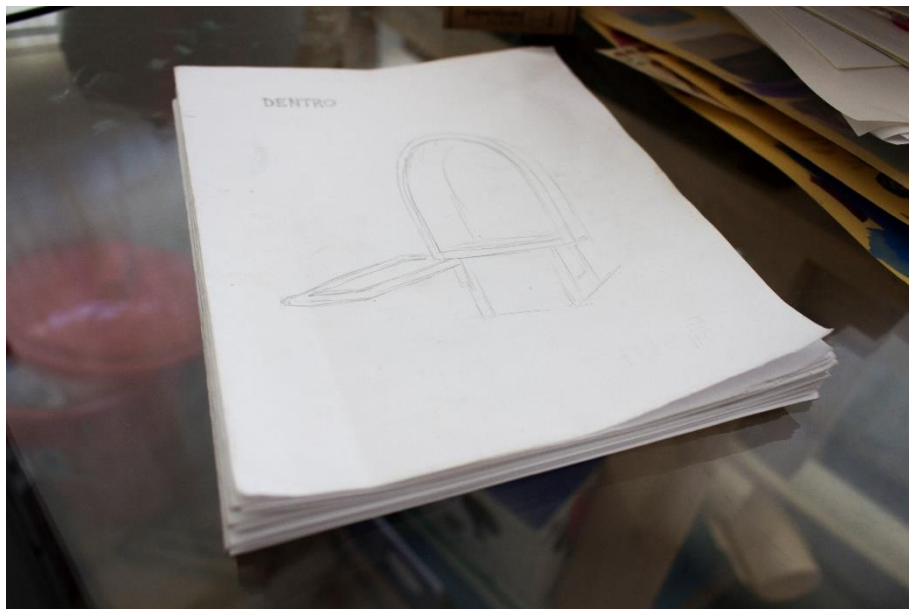


Fig. 17 Cuaderno realizado a modo de maqueta

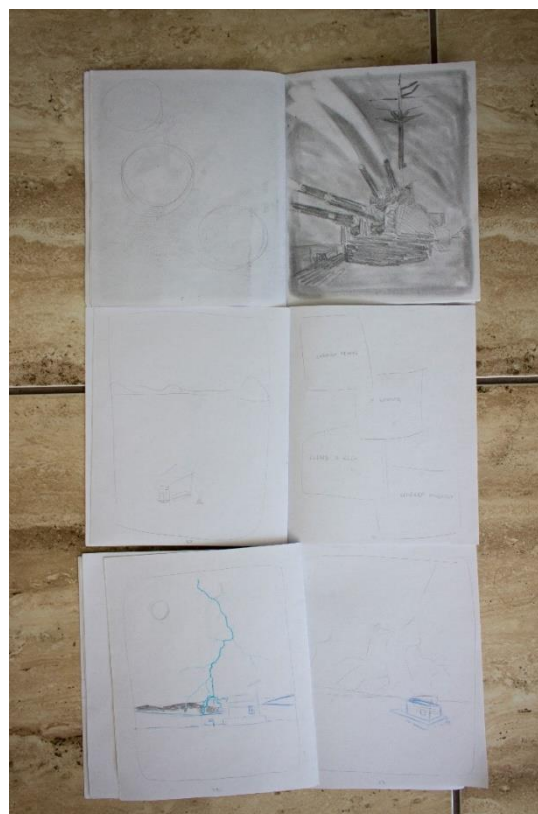
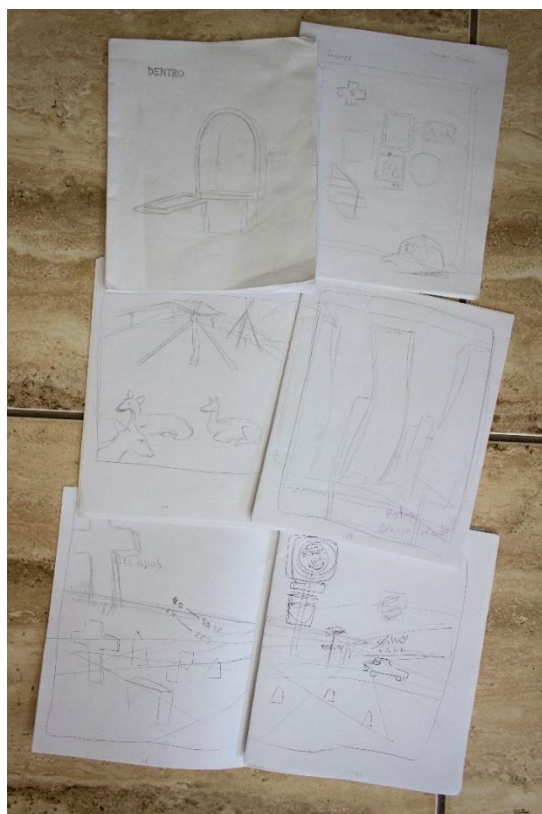


Fig 18. Visualización de las páginas opuestas en el libro

Las relaciones que se establecen entre las imágenes dentro del libro se transforman cuando estos se trasladan a la sala expositiva. Si en el libro la lectura es lineal, en la pared se construye una especie de mapa en el que aparecen nuevos caminos posibles para la interpretación de las imágenes. Un referente esencial en el desarrollo de esta variante de mi obra ha sido Miguel Palma, más concretamente su instalación AZ (fig,19), exhibición que se presenta como una especie de enciclopedia aleatoria de los trabajos del autor. Existe un catálogo que recoge todas estas obras que se acerca más a la idea literal de enciclopedia, pero es la instalación de alrededor de trescientos dibujos, la contemplación conjunta de los trabajos, lo que crea esta extraña narrativa que el espectador se ve retado a descifrar. Al observar las imágenes individualmente en el libro, aflora la contemplación de todo su contenido de manera detenida. Mientras tanto, la exhibición de las imágenes en un lugar al mismo tiempo propicia que estas se observen como un todo y no se aprecien individualmente con el mismo detalle.



Fig. 19 Instalación AZ en el Museo de Arte, Arquitectura y Tecnología de Lisboa

4.1. EL ÁLBUM ILUSTRADO. EN BUSCA DE UN TEXTO SIN PALABRAS

Sin una aclaración escrita, la imagen se vuelve una adivinanza potencial sujeta a la ambigüedad de su propio contenido. La ambigüedad no es más que un efecto semántico que permite más de una interpretación simultánea sin que predomine ninguna en particular, de modo que corre a cuenta del autor privilegiar a una de ellas¹¹. Las ilustraciones que conforman el libro son mayormente escenarios donde la acción es mínima y los lugares son claros y definidos. Podría parecer que esto contradice la idea de la ambigüedad, pero esta se encuentra precisamente en la explicación probable de las escenas según el lector. La ambigüedad de estas explicaciones es la que constituye la lectura de los diferentes capítulos del libro.

Históricamente, el término ilustrar ha hecho alusión a la acción de incluir imágenes para ejemplificar o representar gráficamente el contenido de un texto. Quiero destacar concretamente el *Orbis sensualim pictus* (fig. 20), que es considerado el primer libro ilustrado para niños en la historia occidental. La inclusión de ilustraciones para explicar, por ejemplo, las fases de la luna, resultó ser más eficaz que cualquier otro tipo de lección. El libro ilustrado “utiliza esencialmente los recursos propios del lenguaje visual y el diseño gráfico editorial para explicar una historia, transmitir información o entretener”¹² incluye un texto acompañado de ilustraciones que reflejan imágenes descritas en la historia que se está narrando. Estas ilustraciones no son imprescindibles, sino que se trata de un valor añadido que hace más amena la lectura de la historia. El libro, por su parte, puede leerse prescindiendo de ellas sin perder significado.

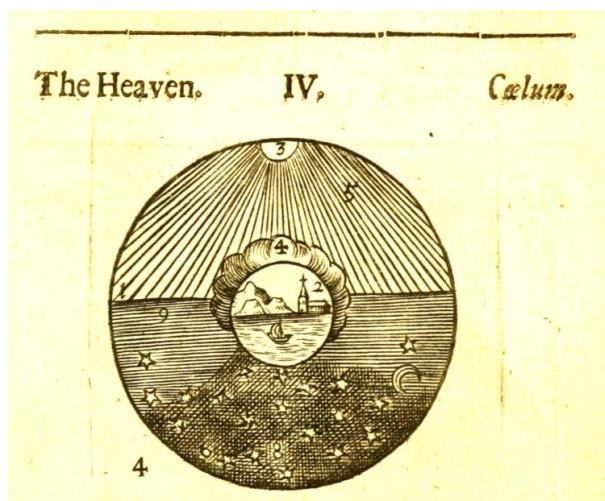


Fig. 20 Ilustración dentro del libro *Orbis sensualim pictus*

¹¹ GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, M. G., *Hacer visible lo invisible: Estructuras y funciones de la adivinanza mexicana tradicional*, 93

¹² BOSCH, E. *Estudio del álbum sin palabras*, 14

Existe, sin embargo, un tipo de libro sin palabras que Barbara Kiefer define: “the wordless book is a unique art object [...] that allows the readers too come away with more than the sum of the parts.”¹³ Virginia Richey y E. Pucket hablan de cómo la ilustración acarrea significado y puede contar una historia. A esto hay que añadir que la complejidad visual de muchos libros sin palabras los hace más adecuados para adolescentes y adultos que para niños. Esta ausencia de texto se ha observado en ocasiones en la novela gráfica, aunque en ella la imagen secuencial se convierte en narración y todo queda explicado a través de dibujos, aproximándose más al campo del cómic. El álbum no es otra cosa que un libro.

Existen unas diferencias esenciales de significado entre el álbum ilustrado y el libro ilustrado. Esta es una de las cuestiones principales que mi proyecto plantea: la definición de un nuevo tipo de libro sin palabras.

Emma Bosch, licenciada en Bellas Artes y doctora por la Universidad de Barcelona, propone la siguiente definición de álbum ilustrado:

“El álbum es una narración de imágenes secuenciales fijas e impresas afianzada en la estructura de libro, cuya unidad es la página, la ilustración es primordial y el texto subyacente”¹⁴

En el álbum ilustrado se crea una relación simbiótica entre la ilustración y el texto, que suele ser más breve que en el libro ilustrado. La lectura en este tipo de libros precisa de una interpretación que va más allá de las palabras. La imagen prima sobre el texto y constituye una forma de lectura visual que completa la información narrada verbalmente. De este modo, la imagen en el álbum es primordial e indispensable, a diferencia del texto.

Respecto al libro ilustrado, me planteo el funcionamiento de la fórmula narrativa de la historia en el caso de suprimir el texto y mantener únicamente las imágenes. Todo el peso del relato se traslada a las ilustraciones. La narración con palabras existe, ya que las imágenes ilustran unas historias concretas, pero no me interesa que figure en el libro. No quiero ahogar las posibilidades imaginativas del lector, que en ausencia de texto ahora se convierte en “oteante”. La palabra otear, en su segunda acepción, determina la acción de mirar con atención para descubrir algo. Oteante es pues un nuevo término que designa al sujeto que tiene la misión de construir la narración a partir de la información que se le proporciona en el libro. El oteante es distinto al lector. No narro una historia que pueda entenderse conforme se avanza en el libro, si

¹³KIEFER, B. *Los libros-álbum como contextos para comprensiones literarias, estéticas y evolución de un género para niños*,

¹⁴BOSCH, E. *Estudio del álbum sin palabras*, 6

no que realizo una propuesta visual de forma que el oteante de las imágenes debe construir su propia historia a partir de lo que percibe en lugar de consumir la información explícita del libro. Extraigo ideas de mi imaginario personal y las muestro sin contexto alguno con la intención de que estas sean reinterpretadas según el parecer de quien las vea.

La relación entre texto e imagen es algo que trato de modificar en mi proyecto. A pesar de la presencia de la ilustración como herramienta primordial de comunicación en el álbum ilustrado, el texto sigue coexistiendo de manera no manifiesta con la imagen. Son piezas inseparables del álbum. Como otros tantos dibujantes, adopto la postura de la imagen como protagonista absoluto y comunicador de la narración, imprimiendo palabras únicamente en la portada del libro por pura necesidad formal. La relación imagen-texto a la que trato de aproximarme es cercana al modelo de novela gráfica planteado por Frans Masereel en *La ciudad* (Fig.21), publicada en 1925, estructurado, por regla general, en una obra por página y sin textos.



Fig. 21 Xilografía del libro *La Ciudad* de Frans Masereel

Asimismo, aún más cercana a mi intencionalidad está la definición de Salisbury y Styles:

“The very best picturebooks become timeless mini art galleries for the home – a coming together of concept, artwork, design, and production that gives pleasure to, and stimulates the imagination of both children and adult”¹⁵

¹⁵ SALISBURY, M, y STYLES, M. *Children's Picturebooks, The Art of Visual Storytelling*, 50

Mi proyecto se recoge entonces en una redefinición propia del libro ilustrado aplicada al álbum sin palabras, resultado de la reflexión sobre las definiciones anteriores. La ausencia de palabras marca la búsqueda del argumento de las historias. Sin embargo, de ellas parten narraciones que podrán verbalizarse en el futuro. En cierto sentido se trata de un libro que se escribe a medida que se va leyendo. Al analizar conjuntamente las diversas definiciones de libro sin palabras, álbum sin palabras y mis propios intereses propongo un nuevo término, “libro imaginario”, y su definición correspondiente:

El libro imaginario es una secuencia de imágenes impresas ordenadas cuya narración se inicia en el libro y termina en la mirada del “oteante”.

Desglosando esta definición encontramos que:

El concepto del libro debe estar presente para dejar claro de qué tipo de objeto se trata el proyecto que estoy llevando a cabo, apoyado por la definición de Bosch.

El imaginario hace alusión a dos esferas: en primer lugar, me refiero a todas esas imágenes que configuran la obra y el conjunto de representaciones que parten de mí misma; en segundo lugar, a un aspecto más mágico y a la misión del oteante que debe imaginar las historias que componen el libro.

La narración se inicia en el libro por medio únicamente de las imágenes que en él figuran y sin ninguna clase de contexto.

La mirada del oteante determina todos los significados latentes de las imágenes y su papel consiste en concluir su propia narración particular de los hechos aportando su interpretación personal de lo que observa.

4.2. LA PLURALIDAD DE TÉCNICAS. YUXTAPOSICIÓN DE PERSONALIDADES

Una serie de distintas técnicas se suceden a lo largo del libro y dan lugar a distintos estilos de dibujo y discurso. Es una cuestión clave que no pasa desapercibida en mi proyecto. Considero necesaria la utilización de distintas técnicas, estilos, gamas cromáticas, composiciones... como herramienta para la construcción de diversos mundos que coexisten simultáneamente.

Como ya hemos contemplado previamente, la dimensión onírica no solapa a la realidad vivida o recordada, ni tampoco se aísla. Todas las dimensiones del pensamiento conviven simultáneamente. Asimismo, una persona puede tener distintas personalidades y todas ellas pueden yuxtaponerse sin contradecir al resto. Por ejemplo, un individuo que disfruta de las pinturas románticas del siglo XIX puede al mismo tiempo ser un ferviente admirador de la música rock coreana y no tiene ni el deber ni la necesidad desechar una de esas dos aficiones por el hecho de no compartir rasgos comunes. Las distintas técnicas conviven en mi libro. No existe una contradicción real entre ellas, por tanto, pueden convivir en un mismo lugar. Acuarela, grafito, témpera, pastel, lápiz de color; son simples técnicas que me sirven para desarrollar de la manera más acertada las sensaciones que quiero que provoquen cada uno de mis relatos. Se yuxtaponen pues, no solo técnicas, sino también realidades, personalidades, tiempos, etc. Del mismo modo que mi yo no se limita a una sola forma de ser, no puedo limitar mi obra a una sola técnica.

4.1. *EL CUARTO DE LAS TRES CAMAS Y OTROS ASUNTOS*. UNA IMAGEN COMO TÍTULO

Escoger un título para un libro que técnicamente no contiene una sola palabra es complicado. La dificultad radica en lo imposible de poder omitir las palabras en la denominación de un proyecto donde su ausencia es uno de los rasgos principales. El título del proyecto da paso a la combinación de relatos que contiene mi libro sin dar por sentado ningún argumento concreto. De hecho, el título *El cuarto de las tres camas* aislado puede considerarse como la formulación de un relato más, haciendo alusión la segunda parte (*[...] y otros asuntos*) al resto de imágenes que conforman la obra.

Aunque *El cuarto de las tres camas y otros asuntos* tiene relación con uno de los relatos, me reservo el derecho de no desvelarlo para continuar la misma dinámica que siguen los relatos visuales. Esto hace que se trate de un título con una intencionada carga enigmática y que se integre lo mejor posible con el resto del libro.

CRONOGRAMA

	Febrero					Marzo					Abril				Mayo					Junio			
TAREAS \ SEMANAS	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	HORAS	
Ideación																						20	
Tutorías																						8	
Bocetos																						15	
Investigación teórica																						50	
Realización de dibujos																						130	
Toma de testimonios																						4	
Planificación del libro																						6	
Escaneado																						6	
Edición de imágenes																						12	
Maquetación																						15	
Entrega de memoria																							
Pruebas de impresión																						3	
Encuadernación																						3	
Memoria impresa																						2	
Defensa																							
																						274	

PRESUPUESTO

Materiales y transacciones	€
Papeles	40,00
Acuarela	45,00
Témpera	20,00
Polvo de grafito	1,50
Lápices de grafito	13,00
Cinta de carrozero	0,75
Cutter	1,70
Pruebas de impresión	5,00
Impresión y encuadernación	50,00
TOTAL:	177,70

CONCLUSIONES

El enfoque que ha adquirido este proyecto se sitúa en un plano más emocional que el de proyectos anteriores. Incluye pasajes que emanan de experiencias, acontecimientos históricos, sueños, anécdotas, etc. Los universos yuxtapuestos de mi *persona* y mi personalidad quedan reflejados en este libro.

La aportación principal de mi proyecto es una nueva concepción de libro ilustrado que excluye el texto, el componente principal de cualquier libro ilustrado. Este genera también un nuevo tipo de lector, el oteante, que no consume la historia, sino que la produce por medio de la libre interpretación de cada capítulo.

El motivo que me ha llevado a realizar este trabajo es la necesidad de recrear mi universo condensado/concentrado en un número reducido de páginas. En cierto sentido se trata de un trabajo de introspección. No solo echo la vista atrás hacia mis anteriores obras, sino que ahondo en esa búsqueda de respuestas a la pregunta ¿quién soy yo? A responder esta pregunta contribuye todo oteante que de una de las infinitas narraciones posibles para cada relato.

El proyecto habla de mis intereses sin necesidad de imponer mis ideas al oteante. Es decir, mis relatos están ahí, pero los oteantes no tienen por qué imaginarlos de la forma que yo he ideado. Poder llegar a un amplio público sin importar su procedencia y contexto se ha llegado a convertir en otro objetivo de mi proyecto y gracias al desarrollo de este libro he podido conocer otros proyectos similares que se están llevando a cabo actualmente como *Silent Books: from the world to Lampedusa*, promovido por IBBY Italia. El objetivo de este proyecto es abrir una biblioteca infantil en la isla italiana de Lampedusa, donde anualmente se refugian miles de inmigrantes. Para ello la colección cuenta ya con más de 250 libros sin palabras de los cinco continentes.

Finalmente, a pesar de todos los giros y cambios dados en el desarrollo de este proyecto, pervive uno de los primeros conceptos mencionados en estas páginas: del mismo modo que los griegos empezaron a cuestionarse sus orígenes al comenzar a relacionarse con civilizaciones lejanas, este libro supone una toma de contacto con personas de otros contextos y un ejercicio de autoconocimiento a través de mi propio imaginario.

BIBLIOGRAFÍA

- BOSCH, EMMA. *Estudio del álbum sin palabras*. Tesis doctoral, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015.
- COWAN, BAINARD. *A Necessary Confusion: MagicalRealism*. Editorial, Louisiana: Louisiana State University, 2002.
- CRUZ CRUZ, JUAN. *Filosofía de la Historia*. Pamplona: EUNSA, 2008.
- DEXTER, EMMA. *Vitamin D*. Londres: Phaidon, 2005.
- FARIS, WENDY B. «The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism .» *Janus Head* 5, 2002: 5-2.
- FREUD, SIGMUND. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- GARCÍA, SANTIAGO. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2010.
- GÓMEZ CAMBRES, GERGORIO. *La Historia como proceso de capacitación*. Málaga: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga, 1982.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, MARÍA GABRIELA. *Hacer visible lo invisible: estructuras y funciones de la adivinanza tradicional mexicana*. Puebla: Plaza y Valdes, 1999.
- HEGEL, WILHELM FRIEDRICH. *Lecciones sobre la filosofía de la historia*. Madrid: Revista Occidente, 1974.
- JIMÉNEZ, JOSÉ. *El surrealismo y el sueño*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2014.
- KLINGSÖHR-LEROY, CATHRIN. *Surrealismo*. Barcelona: Taschen, 2006.
- PARIENTE, ÁNGEL. *Razonado desorden*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2014.
- PARKINSON ZAMORA, LOIS. «The Visualizing Capacity of Magical Realism: Objects and Expression in the Work of Jorge Luis Borges.» *Janus Head: An Interdisciplinary Journal* 5.2 , 2002: 21-37.
- ROMERO, ELÍAS. «El principito y el príncipe: Modelo paralógico para el contraste de bases sobre un derecho a la paz.» En *Fundamentos culturales de la paz en Europa*, de Manuel J. Peláez Albendea, Alfredo Acuirre Sadaba, César Rodríguez O. de Rescalvo y Erhard Zuranka. Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias, 1986.
- SALISBURY, MARTIN, y MORAG STYLES. *Children's Picturebooks, The Art of Visual Storytelling*. Londres: Laurence King, 2012.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta, 1819.
- STEWART, SUSAN. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Huge, the Souvenir and the Collection*. Baltimore: JHU Press, 1984.
- SYLVESTER, DAVID. *Los surrealistas*. Barcelona: ELBA, 2013.
- TAN, SHAUN. *Cuentos de la periferia*. Granada: Barbara Fiore Editora, 2008.
- . *Emigrantes*. Granada: Barbara Fiore Editora, 2007.
- TORO, FERNANDO DEL. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 2008.
- VELA, FERNANDO. «Realismo Mágico.» *Revista Occidente*, 1927: 274-301.

WEBGRAFÍA

Arteneo *"Libro ilustrado y álbum ilustrado: ¿cuál es la diferencia?"*. 31 de marzo de 2015.
<https://www.arteneo.com/blog/libro-ilustrado-album-ilustrado-cual-es-la-diferencia/> (último acceso: 12 de marzo de 2019).

Palazzo delle esposizioni *"Silent books: final destination Lampedusa"*. s.f.
<https://www.palazzoesposizioni.it/mostra/silent-books-final-destination-lampedusa-2017>
(último acceso: 1 de junio de 2019).

EVANS, G. S. *MAGICAL REALISM AND ITS MEANINGS: A NOT SO NECESSARY CONFUSION*.
s.f. <http://www.angelfire.com/wa2/margin/nonficEvans.html> (último acceso: 19 de mayo de 2019).

CONFERENCIAS Y ENTREVISTAS

CRUZ, MANUEL. *Aprender a recordar, aprender a olvidar* (15 de febrero de 2018).
<https://www.youtube.com/watch?v=v-2qAfhtqNU&t=2s>

DÍAZ, FANUEL. *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?* (abril de 2015).
<https://www.youtube.com/watch?v=9v3NnL3n2Yg>

LUKOŠAITIS, MINDAUGAS, entrevista de Dovilė Jablonskaitė. *History in pencil on white sheets of paper* (30 de agosto de 2012). <https://www.15min.lt/en/article/culture-society/history-in-pencil-on-white-sheets-of-paper-528-245093>

TAN, SHAUN, entrevista de Juan P. Holguera. *Shaun Tan: "La infancia es el período más fascinante de la vida"* (2 de marzo de 2011).
<https://www.20minutos.es/noticia/976343/0/shaun/tan/entrevista/>

Elena Redondo Cervantes

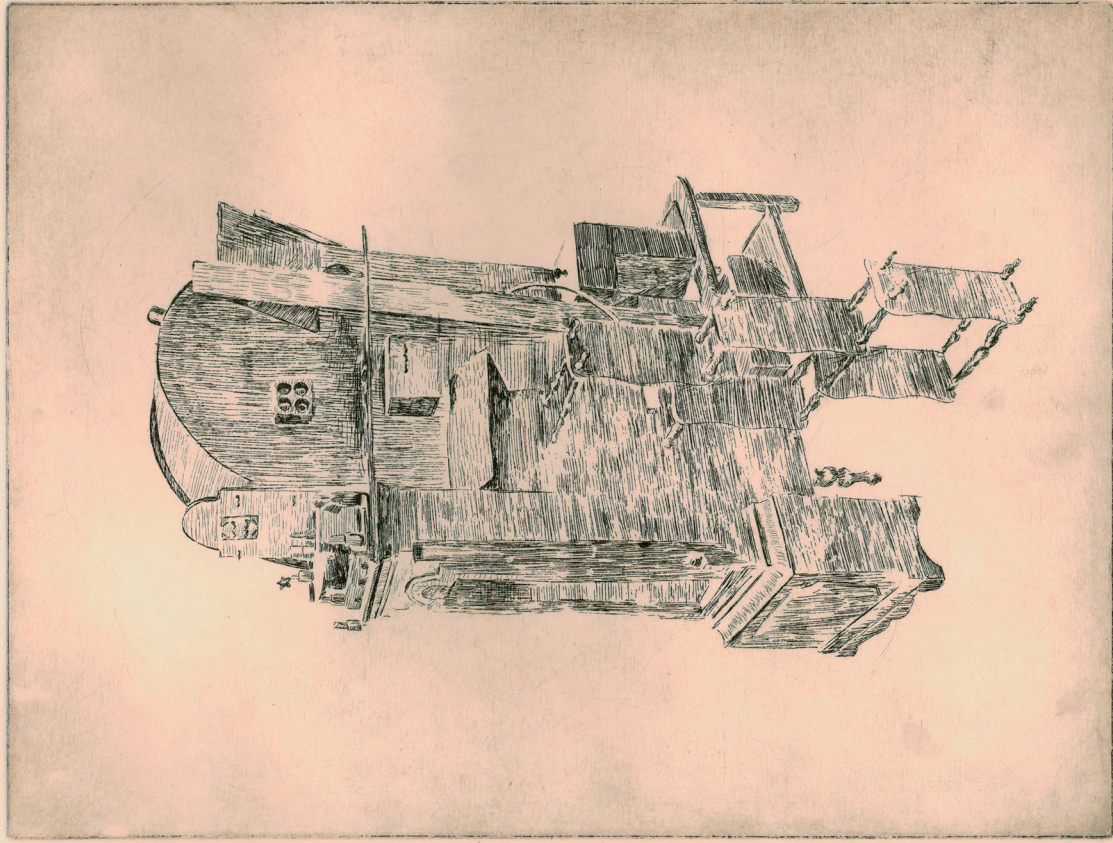
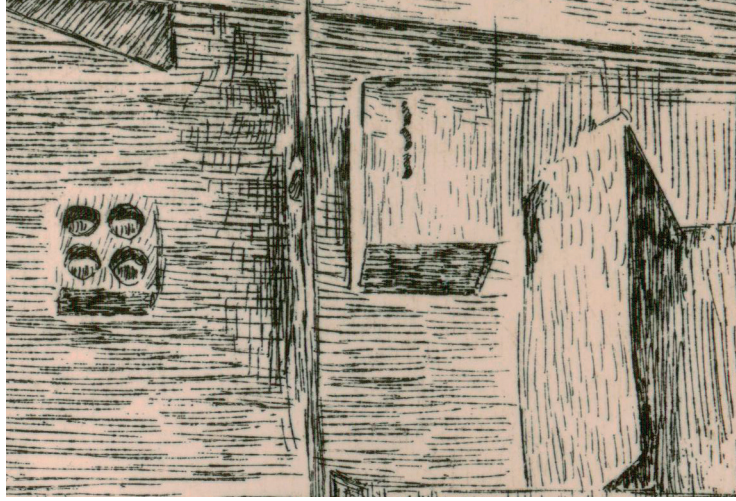
En Málaga, a 7 de junio de 2019

ANEXO
EL CUARTO DE LAS TRES CAMAS Y OTROS ASUNTOS
DOSSIER FOTOGRÁFICO

Modelo tridimensional del
libro *El cuarto de las tres camas
y otros asuntos*
Dimensiones: 24 X 20 cm
Número de páginas: 56
Técnica: Impresión digital y
fresado
Año: 2019



Portada
Dimensiones:
27 x 19cm
Técnica:
Grabado
(aguafuerte)
Año: 2019



Índice
Dimensiones:
21 x 15cm
Técnica:
técnica mixta
Año: 2019



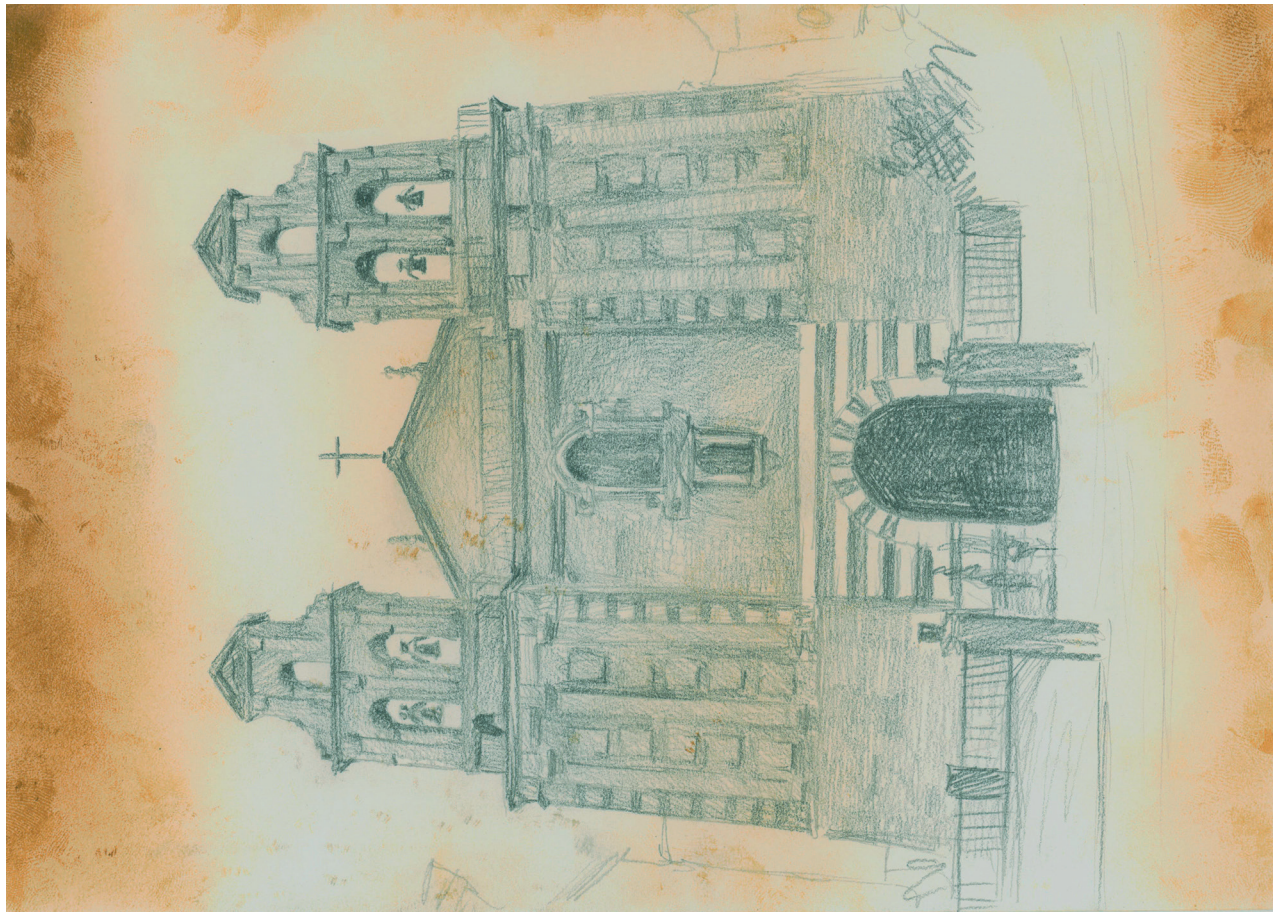
Capítulo 1
Dimensiones:
10 cm x 16
cm
Técnica:
Grafito sobre
papel
Año: 2019



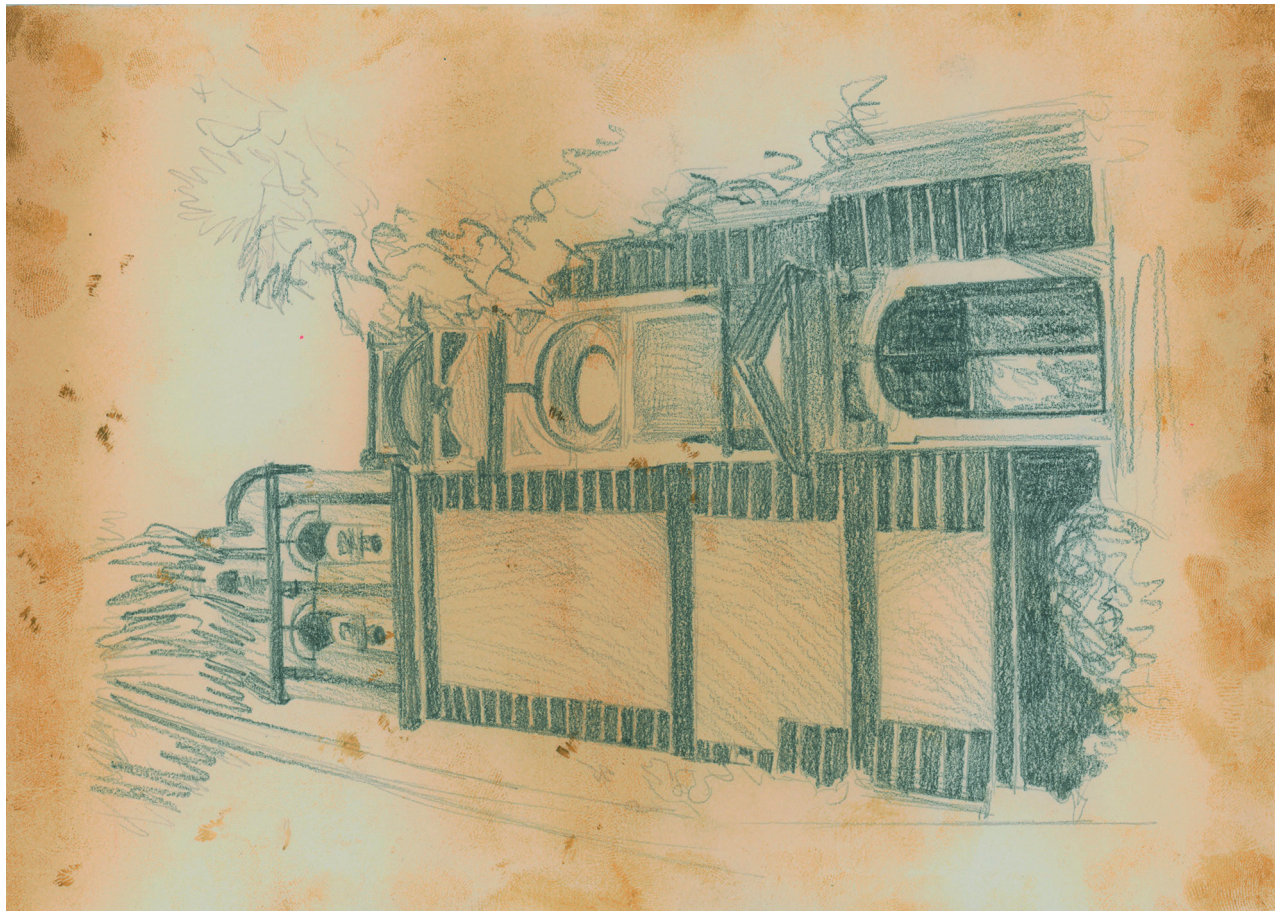
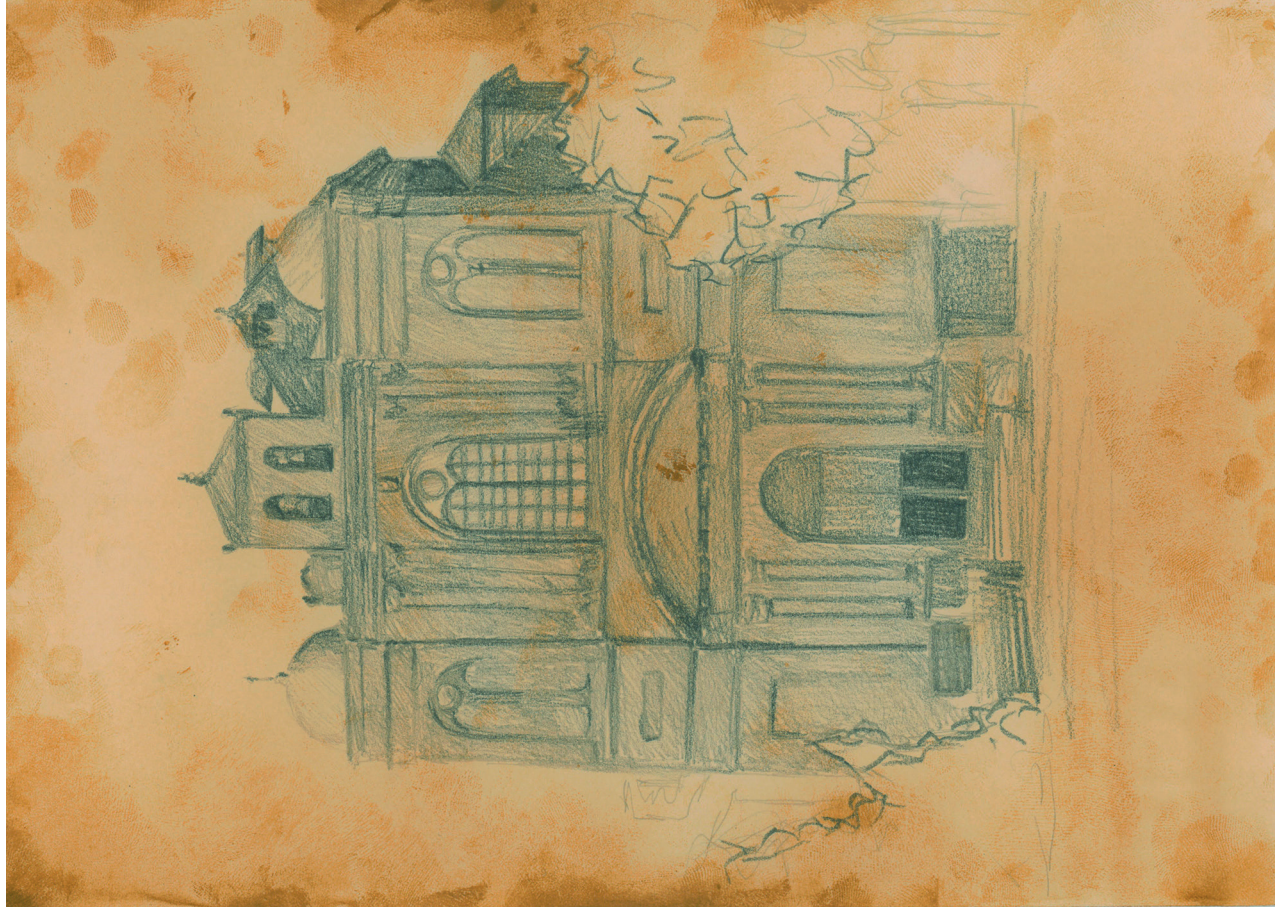
Capítulo 1
Dimensiones:
18,5 x 33 cm
Técnica:
Grafito sobre
papel
Año: 2019



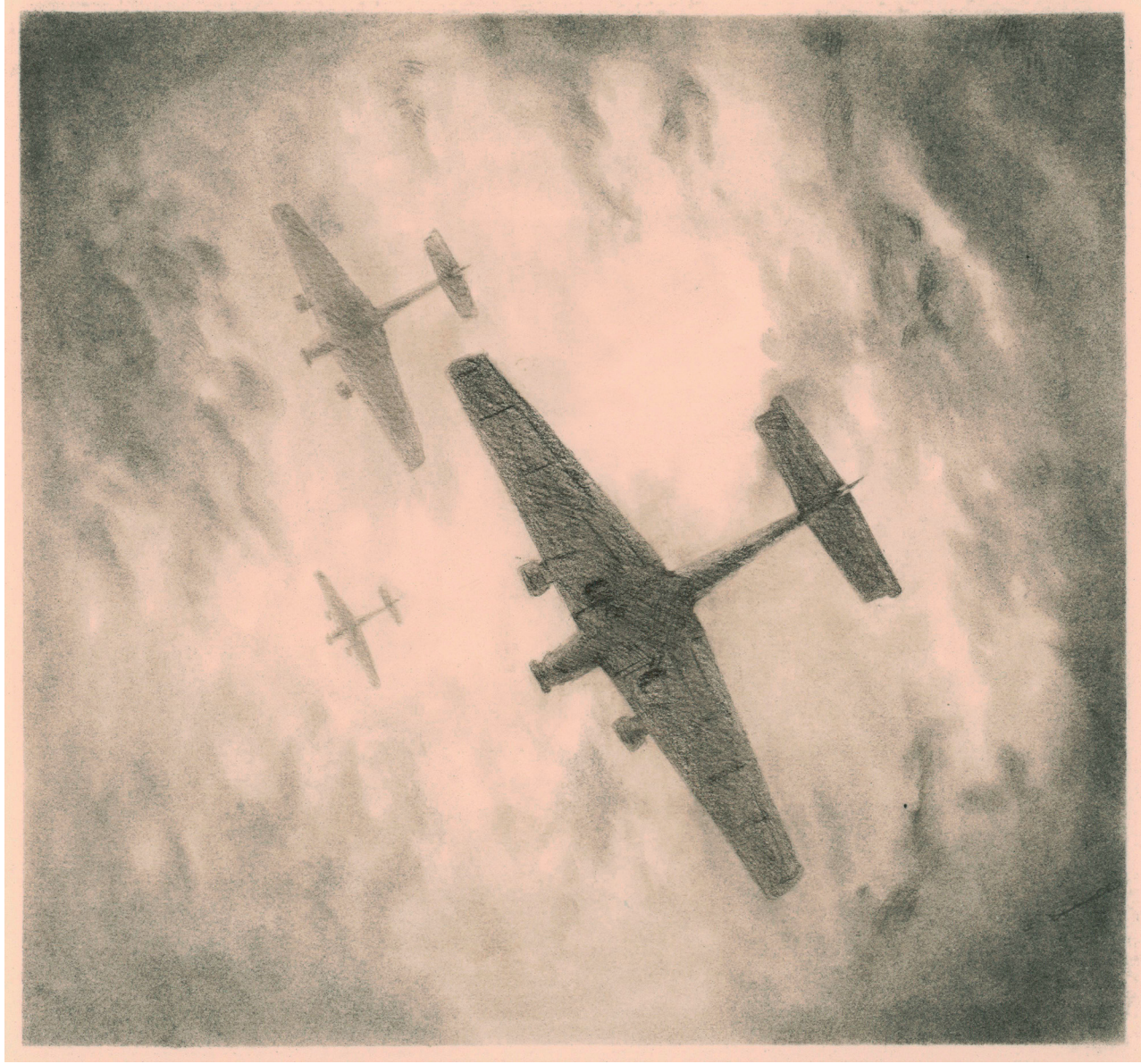
(Ambos)
Capítulo 2
Dimensiones:
21 x 15 cm
Técnica:
Grafito
sobre papel
envejecido en
horno
Año: 2016



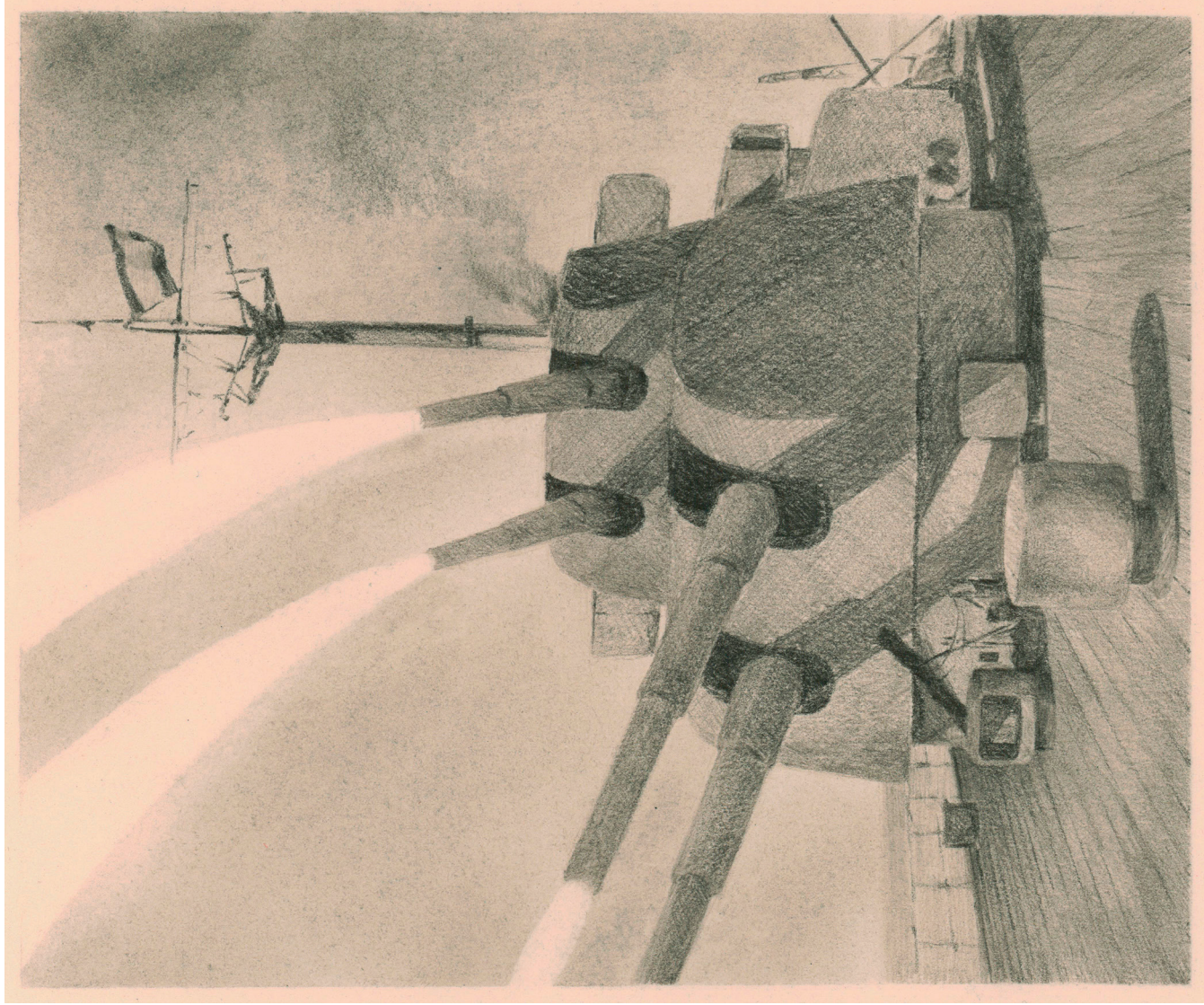
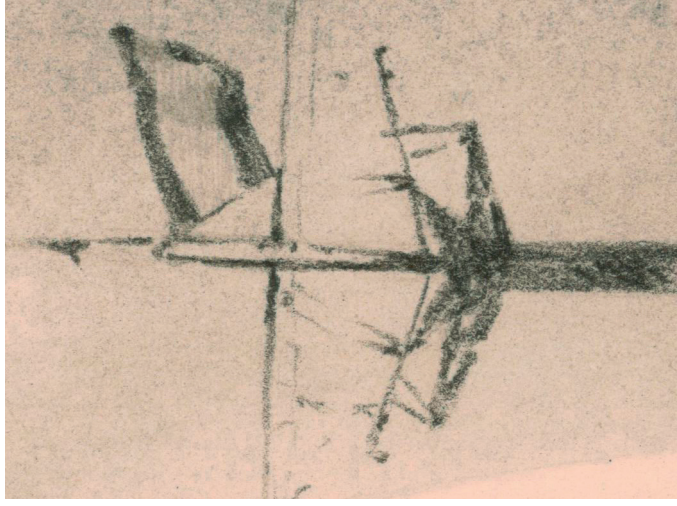
(Ambos)
Capítulo 2
Dimensiones:
21 x 15 cm
Técnica:
Grafito
sobre papel
envejecido en
horno
Año: 2016



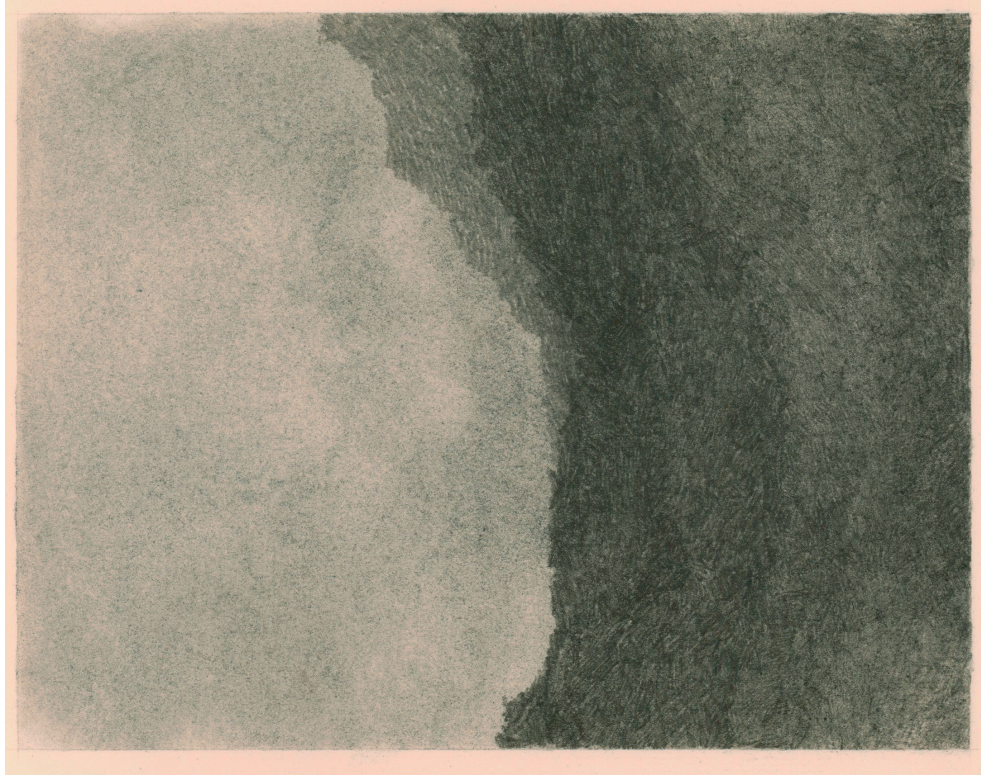
Capítulo 3
Dimensiones:
21x16 cm
Técnica:
Grafito sobre
papel
Año: 2019



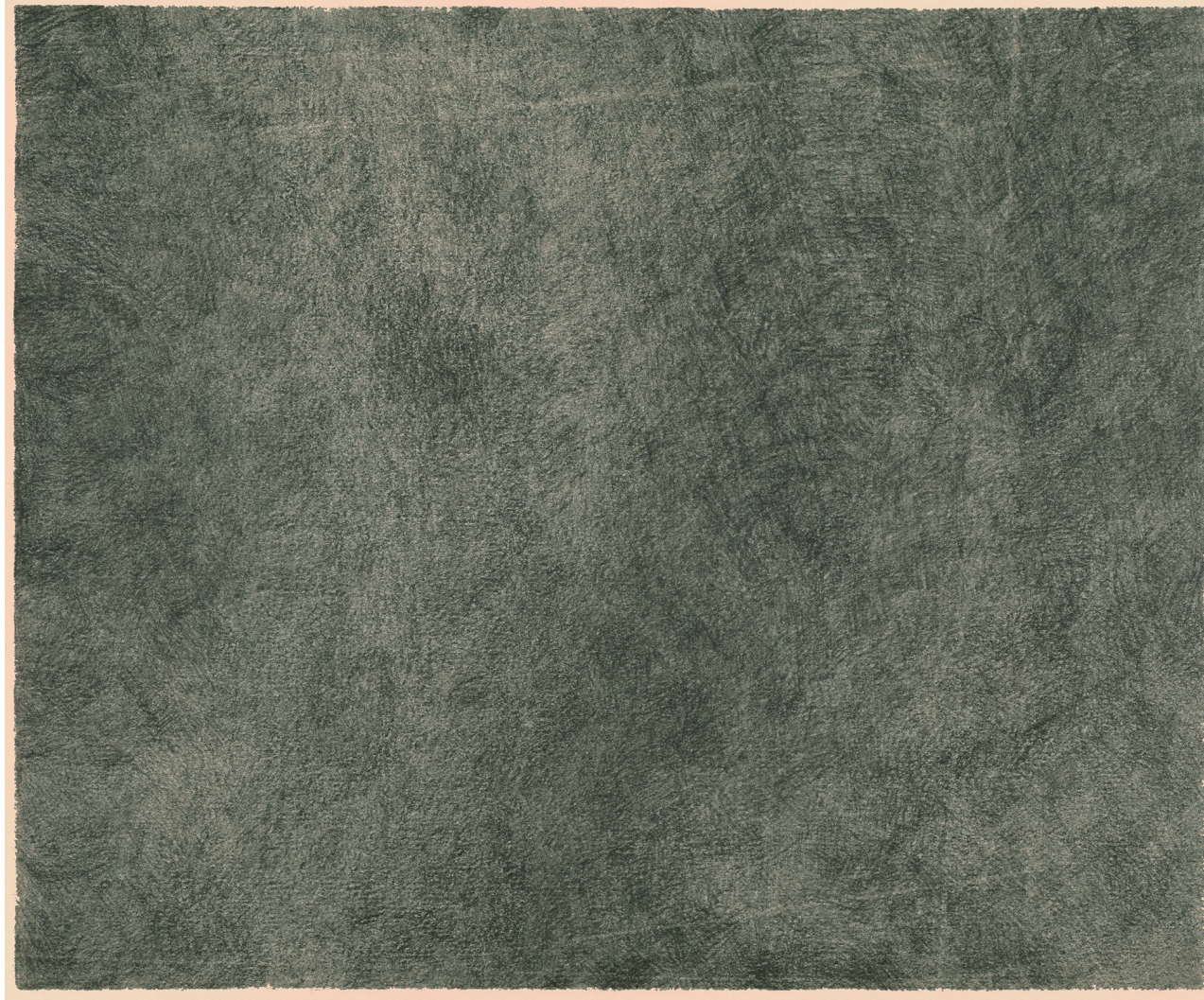
Capítulo 3
Dimensiones:
21 x 18 cm
Técnica:
Grafito sobre
papel
Año: 2019



(Izquierda)
Capítulo 3
Dimensiones:
24 x 20 cm
Técnica:
Grafito sobre
papel
Año: 2019



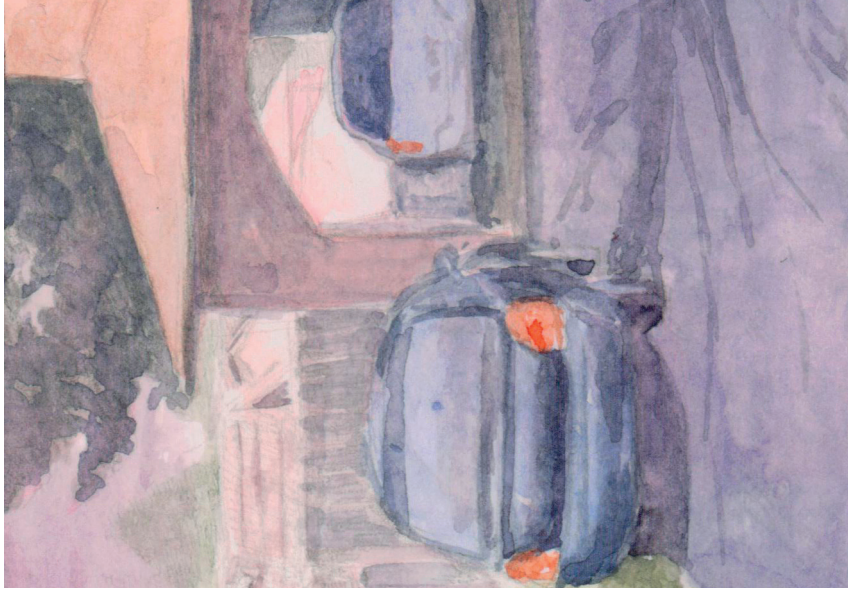
(Derecha)
Capítulo 3
Dimensiones:
30,5 x 25 cm
Técnica:
Grafito sobre
papel
Año: 2019



Capítulo 4
Dimensiones:
30 x 42 cm
Técnica:
Acuarela
sobre papel
Año: 2019



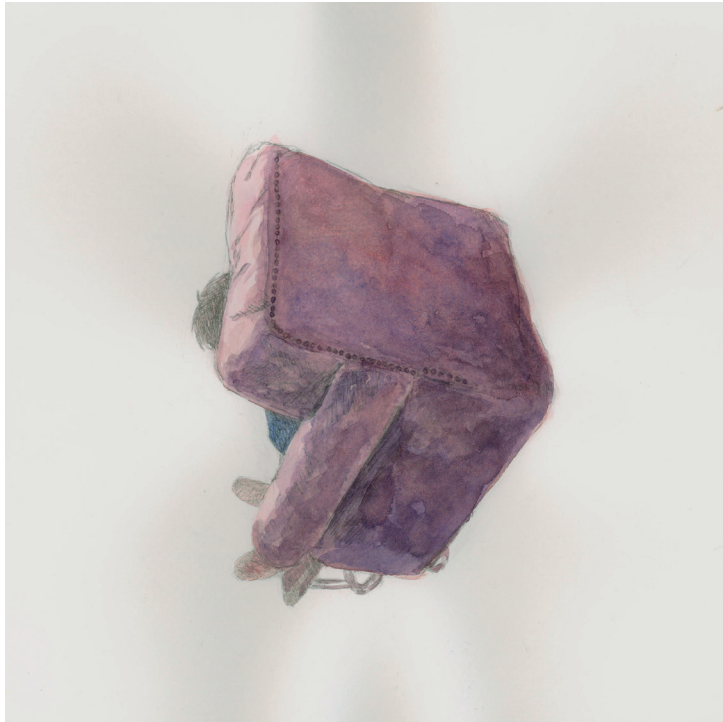
Capítulo 4
Dimensiones:
20 x 20 cm
Técnica:
Acuarela
sobre papel
Año: 2019



Capítulo 4
Dimensiones:
20x20 cm
Técnica:
Grafito sobre
papel
Año: 2019



(Todos)
Capítulo 4
Dimensiones:
20 x 20 cm
Técnica:
Acuarela
sobre papel
Año: 2019



Capítulo 4
Dimensiones:
24 x 19,5cm
Técnica:
Acuarela
sobre papel
Año: 2019



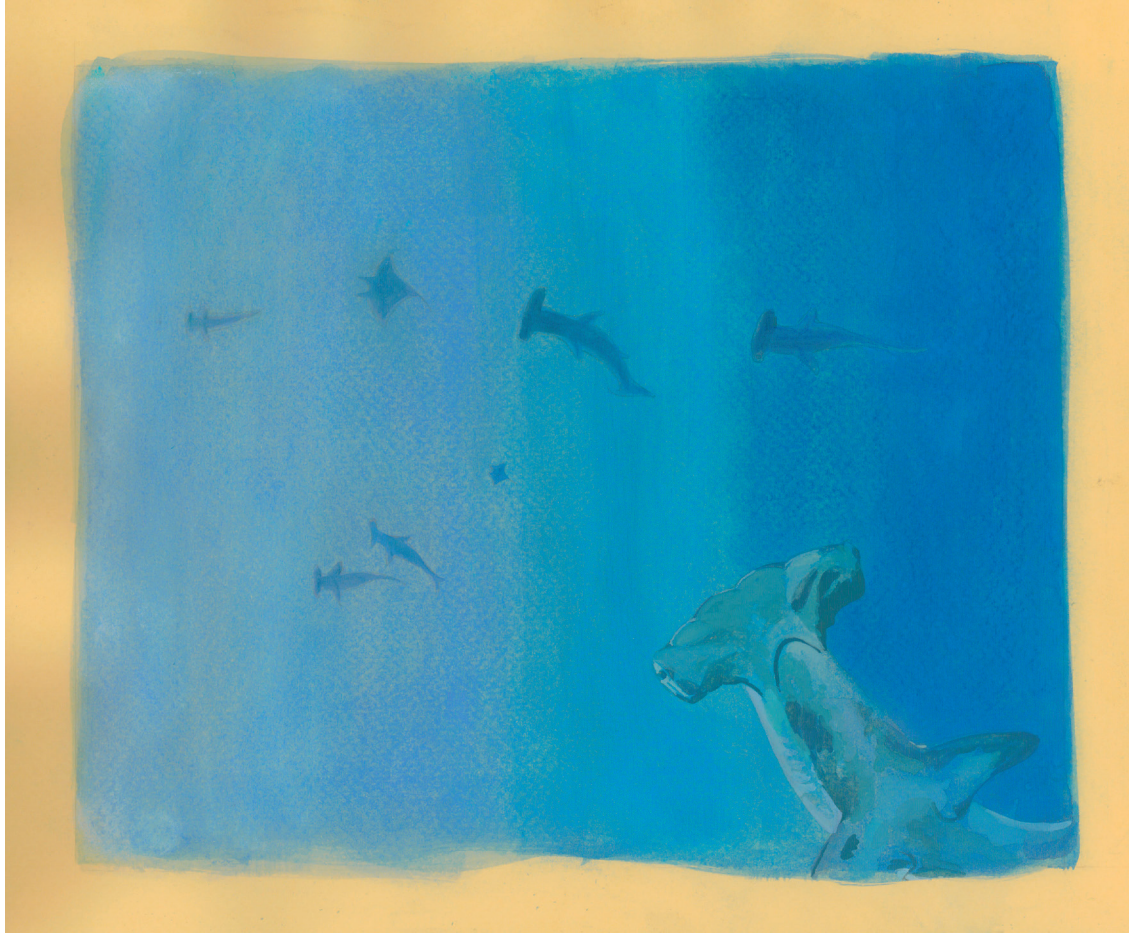
Capítulo 4
Dimensiones:
18 x 29,6cm
Técnica:
Acuarela
sobre papel
Año: 2019



(Ambos)
Capítulo 5
Dimensiones:
25,2 x 21 cm
Técnica:
Témpera y
pastel sobre
papel
Año: 2019



(Ambos)
Capítulo 5
Dimensiones:
25,2 x 21 cm
Técnica:
Témpera y
pastel sobre
papel
Año: 2019



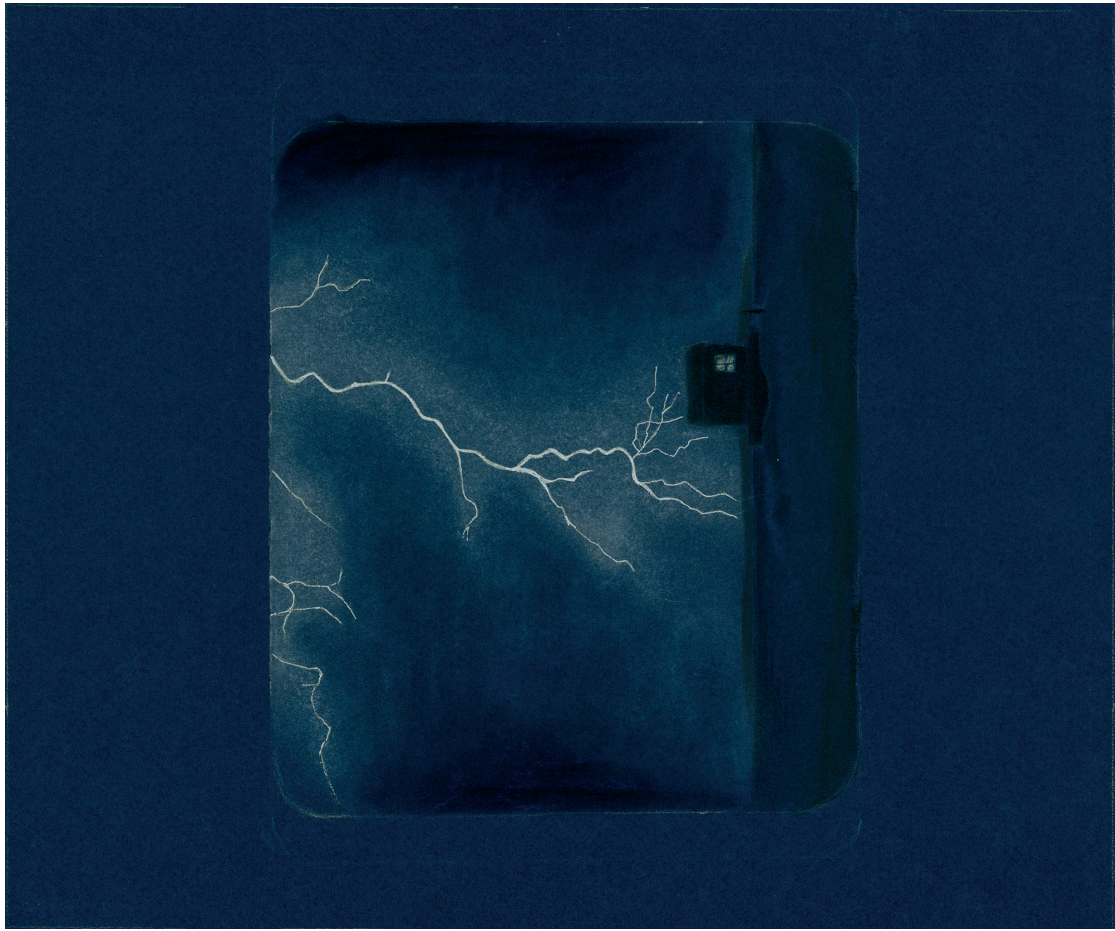
Capítulo 6
Dimensiones:
30 x 21 cm
Técnica:
Témpera y
pastel sobre
papel
Año: 2019



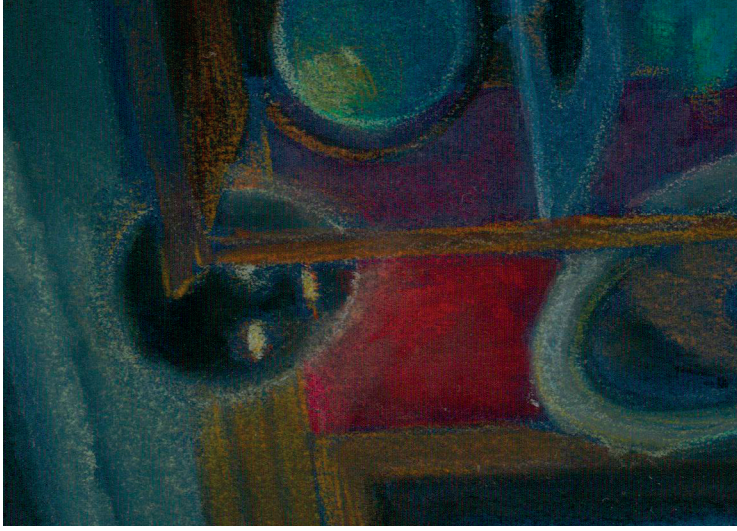
Capítulo 6
Dimensiones:
25,2 x 21 cm
Técnica:
Témpera y
pastel sobre
papel
Año: 2019



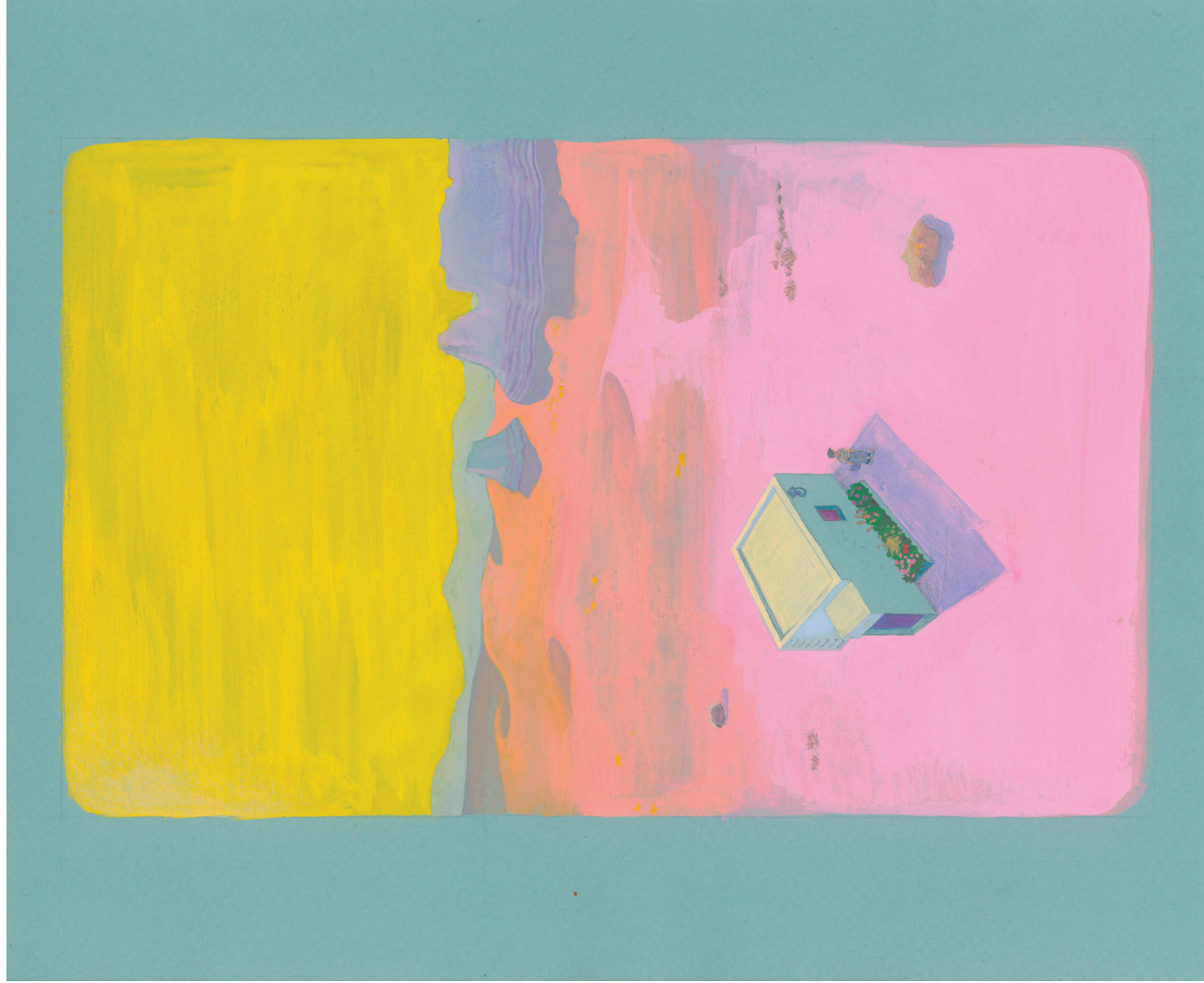
(Ambos)
Capítulo 7
Dimensiones:
24 x 20 cm
Técnica:
Témpera y
pastel sobre
papel
Año: 2019



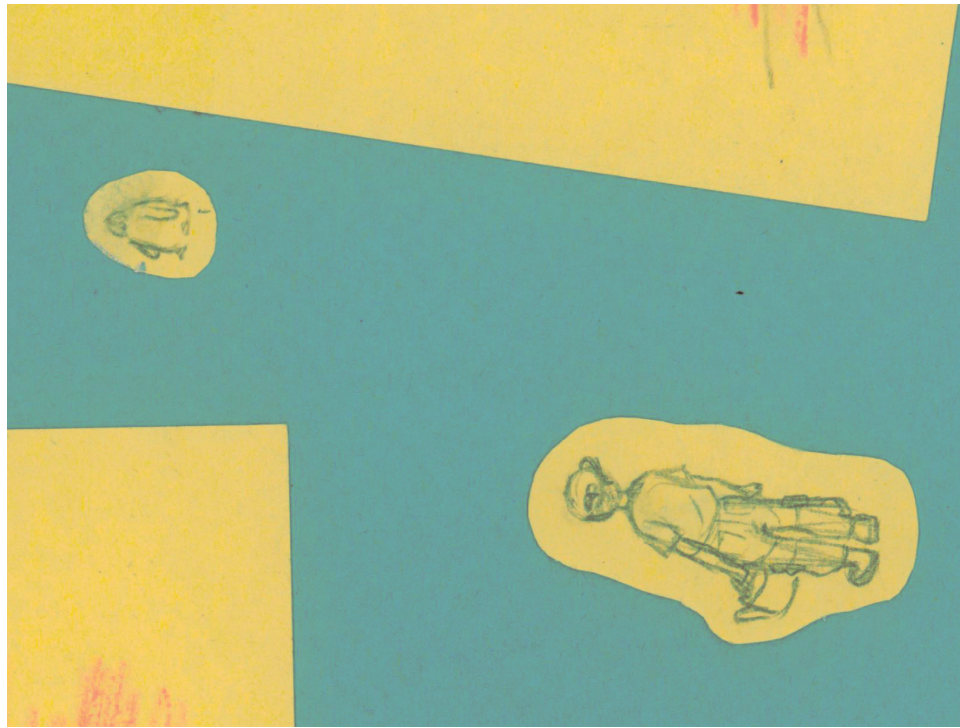
Capítulo 7
Dimensiones:
20 x 20 cm
Técnica:
Acuarela
sobre papel
Año: 2019

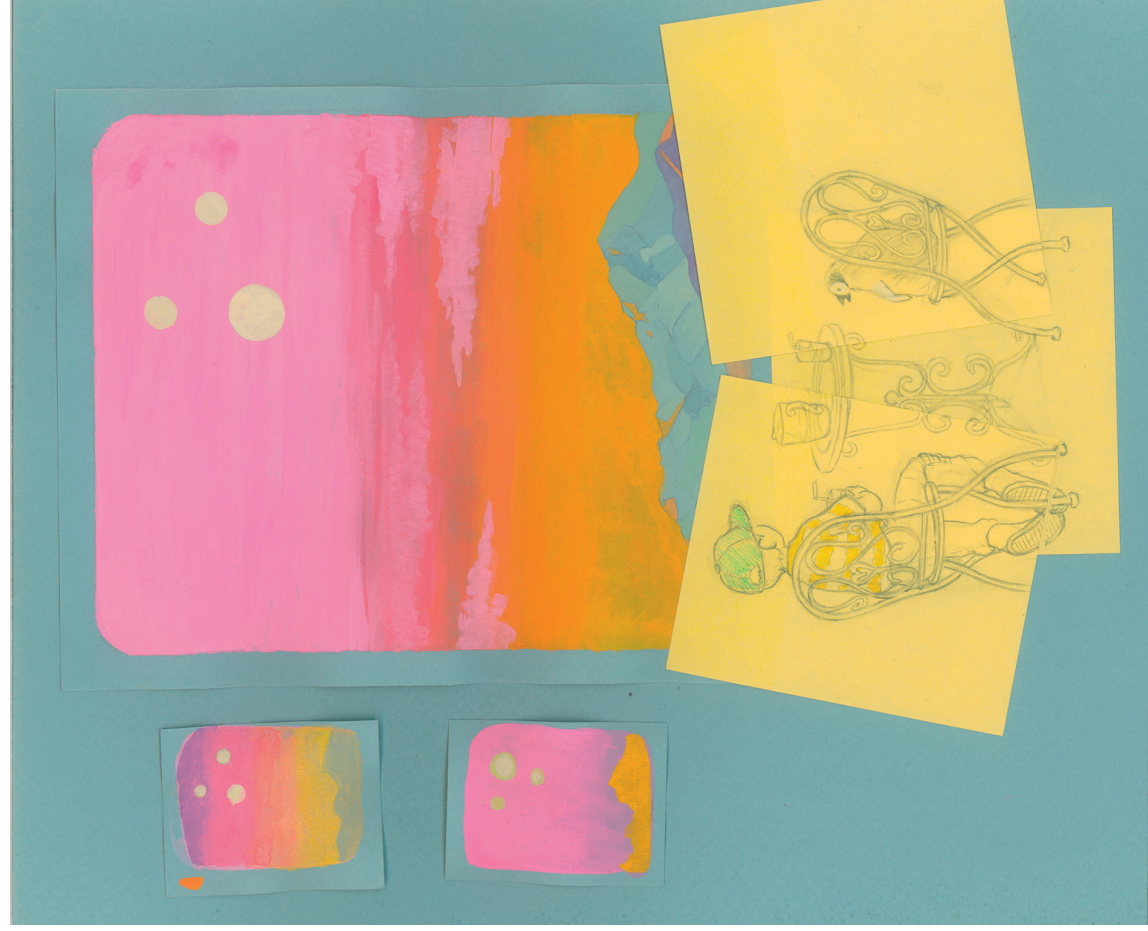


Capítulo 8
Dimensiones:
25.2 x 21 cm
Técnica:
Témpera y
pastel sobre
papel
Año: 2019



Capítulo 8
Dimensiones:
24 x 20 cm
Técnica:
Témpera y
pastel sobre
papel
Año: 2019





(Izquierda)
Capítulo 8
 Dimensiones:
 24 x 20 cm
 Técnica:
 Témpera,
 pastel y
 grafito sobre
 papeles
 Año: 2019

(Derecha)
Capítulo 8
 Dimensiones:
 25,2 x 21 cm
 Técnica:
 Témpera,
 pastel, grafito
 y lápiz de
 color sobre
 papeles
 Año: 2019

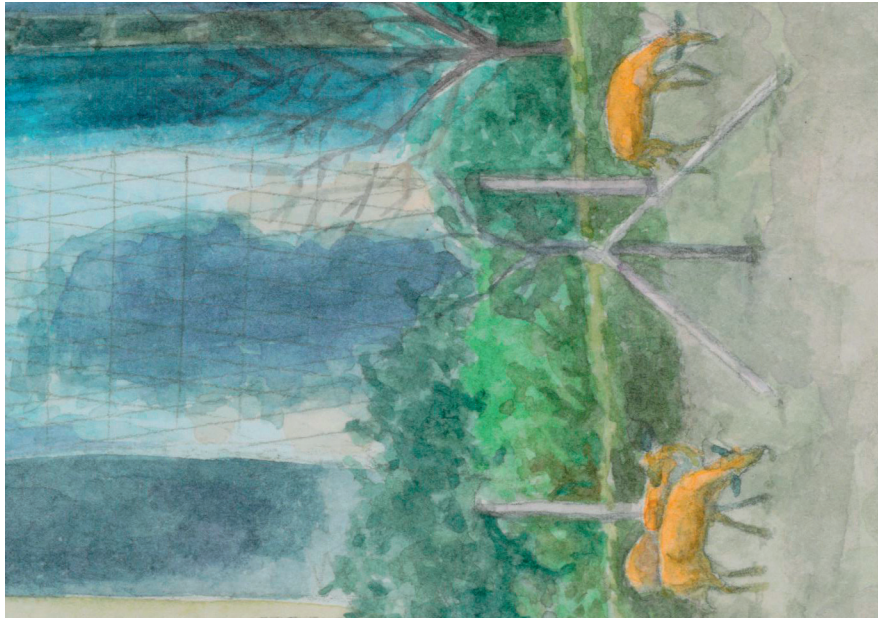
(Ambos)
Capítulo 9
Dimensiones:
24 x 20 cm
Técnica:
Acuarela
sobre papel
Año: 2019



Capítulo 9
Dimensiones:
20 x 20 cm
Técnica:
Acuarela
sobre papel
Año: 2019



Capítulo 9
Dimensiones:
20 x 20 cm
Técnica:
Acuarela
sobre papel
Año: 2019



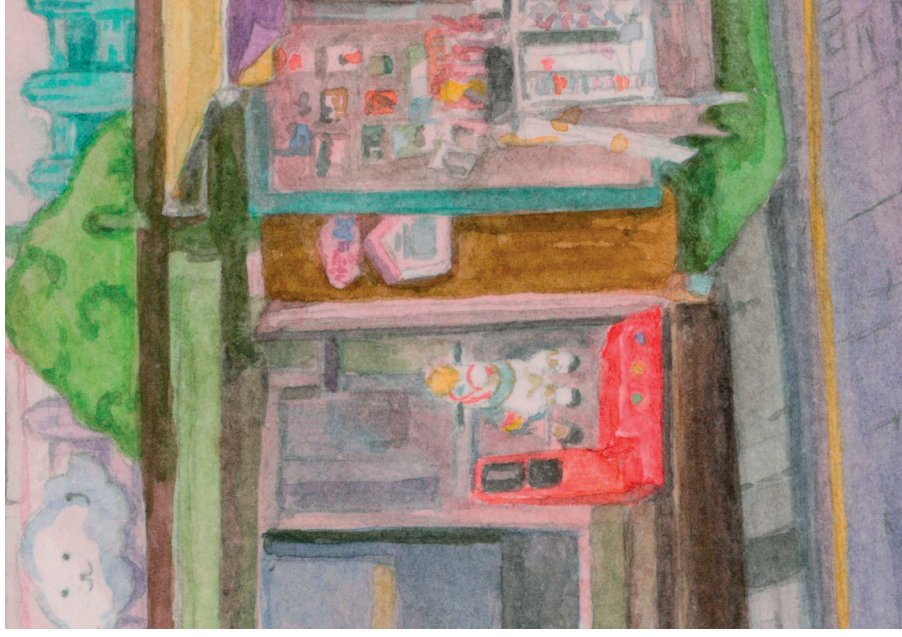
Capítulo 9
Dimensiones:
20 x 20 cm
Técnica:
Acuarela
sobre papel
Año: 2019



Capítulo 9
Dimensiones:
20 x 20 cm
Técnica:
Acuarela
sobre papel
Año: 2019



Capítulo 9
Dimensiones:
20 x 20 cm
Técnica:
Acuarela
sobre papel
Año: 2019



Capítulo 9
 Dimensiones:
 24,7 x 20 cm
 Técnica:
 Acuarela
 sobre papel
 Año: 2019



Capítulo 9

Dimensiones:

29,6 x 42 cm

Técnica:

Acuarela

sobre papel

Año: 2019



Última página
Dimensiones:
6 X 6 cm
Técnica:
Grafito sobre
papel
Año: 2015

